3

أسرار النقد الأدبي

"مقالات في النقد والتواصل"



الدكتور محمد مشبال

كتب
مكتبة سلمى الثقافية

أسرار النقد الأدبي

"مقالات في النقد والتواصل"

الدكتور محمد مشبال

الطبعة الأولى

1423 هـ - 2002 م

الكتاب : أسرار النقد الأدبي (مقالات في النقد والتواصل)

المؤلف : الأستاذ محمد مشبال

الطبعة : الأولى (2002)

السحب : مطبعة الخليج العربي - تطوان

الايداع القانوني : 2002/2320

لوحة الغلاف : الفنان أحمد بن يسف

مقـــدمـــة

1

منذ ما يقرب من عشرين سنة قام أحد التلاميذ بإعداد دراسة (لعلها كانت أقرب إلى التلخيص أو العرض الانطباعي منها إلى الدراسة النقدية بمعناها العلمي!) حول إحدى الروايات العربية المقررة في السنة النهائية من التعليم الثانوي، وكانت النتائج التي توصل إليها مخالفة للأفكار التي وقع عليها في المقالات النقدية التي كتبت حول تلك الرواية. ولحداثة سنه وضآلة خبرته راجع حكمه الذي قد كان أقره مستسلما لمواقف نقاد يتمتعون بسلطة ثقافية لا يمكنه مضاهاتها. ويشاء الزمن بعد ذلك أن تصبح هذه الرواية التي شغف بها التلميذ الغرير ولم ينصفها النقاد، أحد الأعمال الأدبية الناجحة.

وبعد إعداد هذه الدراسة بسنوات قليلة، سينجز التلميذ نفسه بحثا حول رواية عربية أخرى عمد فيه إلى تطبيق أحدث مناهج التحليل التي كان لبريقها الأثر الساحرفي نفوس الباحثين في الحقل الأدبي. وكانت النتيجة التي حصلها الباحث المبتدئ مخيبة للتوقع؛ فالمنهج الذي عقد عليه الأمل في إمداده بالمفتاح السحري لتقويم النص، لم يكن سوى كساء باهر دثر عملا بخسا.

في الحالتين المذكورتين اصطدم تذوق التلميذ للروايتين بأحكام النقد وخلاصات أدواته المنهجية. في الحالة الأولى لم ينصف النقد الإيديولوجي عملا أدبيا جيدا، و في الحالة الثانية لم يفلح النقد البنيوي في تقويم عمل أدبي سقيم.

أستخلص من حكاية التلميذ القضية التي تسعى فصول هذا الكتاب إلى صياغتها و مناقشتها؛ وهي أن النقد ليس قواعد تلقن للمتعلم أو خططا منهجية يتسلح بها الناقد لمواجهة النصوص. صحيح أنه معرفة تقوم على مبادئ ومعايير يستطيع القارئ أن يتفقه فيها سواء باطلاعه على الكتب المتخصصة أو بواسطة الاحتكاك المباشر بالأعمال الأدبية وتأمل طرق القراءة وسبلها، لكنه ليس مجرد نشاط فكري خالص أو نظرة يشيدها الناقد حول الإبداع الأدبي؛ بل هو قدرة على التحليل والتقييم في أوضاع متفردة غير قابلة للتكرار. فكل عمل أدبي يملك سره الذي يقتضي من الناقد ابتداع خريطة خاصة للوصول إليه؛ والناقد المحنك يعرف أنه لا

توجد قواعد أو ضوابط ترشده مباشرة إلى مكامن السر، ولكنه في المقابل يعرف أن الخبرة بالأدب والإرادة والذوق والتأمل في الحياة عناصر تسعفه في تطويع رصيده من المعرفة النقدية في التواصل مع أسرار النص، وإن كان يدرك أن القبض عليها بشكل ملموس مهمة صعبة إن لم تكن مستحيلة، مادام النقد ليس قواعد أو قوانين ولكنه أشبه بالأسرار التي لا تعرف إلا بالانقطاع إليه والحرص على ممارسته.

إذا كان من الصعب تعليم الناس الإبداع الأدبي مباشرة؛ فإن النقد الذي اضطلع عبر تاريخ الأدب بدور الوسيط بينه وبين القارئ، ظل يمثل وسيلة المتعلمين في تعرف الأدب والأدباء و تقييم الأعمال الأدبية. إن النقد بهذا المعنى يشكل الذاكرة الثقافية الأدبية لأي مجتمع، لكنه ليس مجرد ذخيرة من الأفكار أو مستودع للأحكام أو مدونة من المعايير، بل إنه كفاية تفسيرية وتحليلية وقدرة على التمييز واستشراف الإبداع الإنساني. وبهذا المعنى يلتحق النقد بالأدب في أنهما معا ينطويان على أسرار، ولا يحصلان بمجرد التعلم.

تحاول فصول هذا الكتاب أن تبلور تصورا للنقد الأدبي يخالف النزعة السائدة في الحقل النقدي العربي اليوم نحو مجاراة نمذجة العلوم واستعارة مفهومات غريبة عن طبيعة العمل الأدبي؛ ولأجل ذلك أظهرت هذه الفصول ميلا شديدا إلى ترسيخ خطاب نقدي تواصلي، ورأت أن أهم ما ينبغي لهذا النقد الاضطلاع به لتحقيق هذه الغاية هو أن يعود النقاد إلى جوهر قضية العمل الأدبي؛ أي إلى الإشكال الجمالي الذي أسقط من الممارسة النقدية العربية منذ فترة طويلة.

يوجد هناك دائما أدب جيد وأدب سقيم؛ مبدعون حقيقيون يصوغون الحقيقة الإنسانية بخيالهم الخلاق وكتاب زائفون يراوغون الحقيقة ويجتلبون الحيل حتى ينتسبوا إلى الإبداع. ومهمة النقد لا تكاد تخرج عن دائرة تشكيل وعي الناس بقيمة الإبداع وخصائصه ومعاييره الثابتة؛ وما لم ينخرط النقد في هذه الدائرة ويتعاطى الأعمال الأدبية باعتبارها أدبا إبداعيا في المقام الأول؛ أي أعمالا تتوخى في جوهرها تعميق الإحساس الجمالي عند الإنسان، فإن النقد سيظل يحتل درجة ثانوية في سلم المعارف.

لماذا يكتب الأديب العربي؟ ولمن يكتب؟ وكيف يكتب؟ وهل ما يكتب جدير بالقراءة؟ هذه أسئلة ينبغي أن يثيرها كل ناقد جاد يعرف أن جزءا من مسئولية الإبداع ملقى على عاتقه. فلماذا يتنصل النقاد من مهمتهم الأصلية ويستعيرون مهمات غيرهم؟

لقد حاولت في هذا الكتاب أن أوظف كثيرا من المفهومات التي تبدو لبعض القراء، بائدة أو عتيقة تنتمي إلى تقاليد الإنشاء النقدي. والحق أنني لا أنحاز إلى كل ما هو حديث، كما أنني لا أتنكر لكل ما هو قديم. فقيمة أي مفهوم نقدي تحددها نتائجه في الحقل الأدبي بمفهومه الواسع؛ والواقع يثبت أن كثيرا من مفهومات الحداثة النقدية ظل في بطون الكتب وفي أذهان أصحابها، بينما لازالت حتى الآن كثير من مفهومات النقد الأرسطي - على سبيل المثال - تغذي وعينا الأدبي.

يجد القارئ قي فصول هذا الكتاب مفهومات من قبيل؛ البلاغة النوعية والحياة والصورة والذاتية والذوق والسياق النصي والبلاغة الرحبة والتقويم الخ. وهي مفهومات تنتمي إلى مناهج مختلفة وتصورات متباعدة سعى هذا الكتاب إلى إعادة تركيبها وفق منظور يدافع عن الأدب وعن النقد، و يرى أن تطورهما رهين بالتزام كل من الأديب والناقد بجوهر عملهما المتمثل في خدمة المكون الجمالي .

2

هناك فكرة شائعة ترى أن التحليل الدقيق يفسد المتعة؛ ومهمة النقد الأولى هي أن يخدم الاستمتاع بالعمل الفني. ومع أنني أميل إلى قراءة النقد طلبا للمتعة وتوقا إلى الكشف عن خبايا النص وأسراره وحقيقته الإنسانية، إلا أنني لا أرى أنه توجد قراءة تلقائية حرة ليس لها وجه من وجوه الدقة، إلا إذا كان المقصود بهذه القراءة شيئا آخر غير ما نعرفه عن النقد من أنه تفسير لقيمة النص و تأمل في دلالاته. إن كل الاستجابات النقدية العفوية التي تصدر عن القراء، ليست في حقيقة الأمر سوى مبادئ ومفهومات رسختها الممارسة النقدية اليومية لتصورات نجحت في أن تتغلغل في وعي القراء لسنوات طويلة. وهذا يعني أن نظريات النقد ومناهجه لا تكف عن تزويد القارئ بإمكانات جديدة للتفكير في الأدب، الأمر الذي يبطل القول بوجود قراءة عفوية أو بريئة.

ومع أن المناهج النقدية الحداثية المتباينة فتحت أمام قارئ الأدب أفقا فسيحا وغنيا أثرى تفكيره في العمل الأدبي، إلا أن نتائجها ليست على درجة مماثلة؛ فهي تتفاوت في قدرتها على الإستجابة إلى إحساس القارئ بالعمل الأدبي، و في بلورة تصوراته و تغذية وعيه بمفهومات حيوية، وفي تعميق نظرته للأدب.

وقد حاولت أن أبث في ثنايا هذا الكتاب ما يشبه أن يكون موقفا نقديا من بعض أفكار هذه المناهج التي استعارها الخطاب النقدي العربي من دون أن تكون له أسئلته الخاصة؛ حيث عجز هذا الخطاب عن ترسيخ وعي نقدي يحل بديلا عن

الوعي النقدي الموصوف بأنه " تقليدي". فلا يزال هذا الوعي الذي رسخه نقاد عصر النهضة و النقد الجمالي الأرسطي والنقد الواقعي والنقد الأنجلو-أمريكي يشكل مرجع معظم القراء الذين ينخرطون في تواصل حي مع الأعمال الأدبية سواء في ممارستهم العادية أو في مهنهم.

ليس هذا الكتاب في نقد المناهج الحداثية، ولكنه دعوة إلى تصحيح علاقتنا بها؛ إن التعلق بالحداثة النقدية فيما يشبه الاحتذاء والتقليد يشبه تماما التعلق بالتراث عند من يتشبثون باستعادته؛ فكما أن هؤلاء لم ينجحوا في تثبيت أقدامهم وتوسيع مساحة تأثيرهم، فإن أولئك لم يفلحوا في ترسيخ أفكارهم وترويج نماذجهم؛ فقد أخذتهم الفتنة بالحداثة ونسوا أن جوهرها يقوم على الإبداع والابتكار وليس على التقليد.

إن النقد العربي الحديث لن يتمتع بوجود حقيقي فاعل ما لم يشارك في صنع هذه الحداثة وإغنائها بإبداع أفكار وابتكار مفهومات؛ فهذا النقد ليس هو ما كتبه **قدامة بن جعفر والجرجاني وحازم القرطاجني**، أو ما كتبه **باختين وتودوروف ورولان بارت** منقولا إلى العربية؛ ولكنه ما ينتجه اليوم نقاد عرب يبدعون في قراءاتهم لتراثهم، كما يبدعون في قراءاتهم للنقد الغربي؛ فمن حق هؤلاء أن يكون لهم فكرهم النقدي الخاص يشاركون به في الثقافة الإنسانية.

صحيح أن التثوير الجذري والارتماء في دائرة المغامرة والولع بالتجاوز والتجريب، عوامل غيرت ملامح النقد العربي في السنوات الأخيرة وأسبغت عليه لون الحداثة، ولكنها في مقابل ذلك أدت إلى طمس هويته وحالت بينه وبين تدبر أمره وتأمل نتائجه.

ولعل فصول هذا الكتاب أن تساهم في الحداثة النقدية بسعيها إلى بلورة تصور نقدي يقوم على التقريب والاتصال بين المناهج النقدية قديما وحديثا، بدل الانقطاع والانفصال؛ وهي فكرة تقوم على ثوابت أصيلة وتسوغها دواع مكينة، قوامها أن الغاية الحقيقية لأي ممارسة نقدية هي التواصل سواء مع العمل الأدبي أو القارئ. فلا ريب أن إدراك هذه الحقيقة سيزيل كثيرا من الأوهام التي تنزلت في تفكيرنا النقدي المعاصر منزلة الأقانيم المقدسة؛ من ذلك أولا، جعل "المنهج" ثقافة مستقلة ينبغي التقيد بأصولها والالتزام بتعاليمها. ثانيا، جعل "العلمية" شرطا ضروريا لصياغة نقد حديث. ثالثا، إسقاط مقولة "التقييم" من الدراسة النقدية، وغير ذلك من الأوهام التي سعى هذا الكتاب إلى تبديدها.

الفصل الأول

النقد الأدبي والتواصل

"إن العلم أي نوع كان لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه، والإكباب عليه، والجد فيه، والحرص على معرفةأسراره وغوامضه". *الآمدي، الموازنة (ص. 377)*

النقد إبداع فكري

لقد أطلقت على الكتابات التي يمثل الأدب موضوعا لإبداعها الفكري، تسميات مختلفة؛ فهي نقد أدبي وبلاغة وأسلوبية وإنشائية و نظرية الأدب وتاريخ الأدب، إلى آخر هذه التسميات التي لم تتوقف عن الظهور طوال تاريخ الإبداع الأدبي.

وعلى الرغم من اختلاف هذه الكتابات في الرؤية والمنهج، إلا أنها جميعها مرتبطة بالإبداع الأدبي؛ تتكئ عليه وتستمد منه مسوغات وجودها وأسباب استمرارها، لتصبح كيانا مساهما في توجيه هذا الإبداع نفسه الذي كان علة وجوده. وإذا ما عدنا إلى أقدم كتاب حول الأدب وهو " فن الشعر "، فإننا نجد المعايير الأدبية التي سنها **أرسطو**، نابعة من الأدب المسرحي الذي ظهر في عصره، كما أن ملامح التفكير الجمالي في كتب البلاغة والنقد العربيين، توجد أصولها فيما كان ماثلا عندئذ من نصوص إبداعية في الشعر والنثر.

غير أن التواصل بين النقد والإبداع الأدبي لم يكن دائما في أبهى صوره؛ فكثيرا ما كان الشعراء أذكى من النقاد، و برهنت صورهم الإبداعية على تخلف النقد وعجز النقاد عن استنطاق وظائفها الجمالية[1]. وهذا دليل على أن النقد نشاط يتمتع بقدر من الاستقلال عن الأدب الذي يحاوره؛ فقراءة الآمدي لصور أبي تمام لم تكن مجرد أحكام نقدية أو تفسيرات لمعانيها، ولكنها وهذا هو الأهم - كانت

---

[1] يمكن القارئ أن يعود ، على سبيل المثال ، إلى اعتراضات الآمدي و عبد العزيز الجرجاني و غيرهما على استعارات أبي تمام .

صياغة لنظرة فنية حول الصورة الشعرية تكشف تصور هذا الناقد للإبداع الشعري؛ وهو تصور لا يجوز أن نفصله عن السياق الثقافي الذي تفاعل معه، وإن جاز لنا فصله عن أسلوب أبي تمام الشعري الذي لم يفلح معظم النقاد العرب القدماء في التواصل الحي مع سماته المتجددة.

إن للنقد الأدبي عدة وظائف؛ لعل أهمها قدرته على ترسيخ وعي نقدي وإرساء معايير للقيمة الأدبية يسترشدها القارئ في تعرف الأعمال الأدبية الجيدة وتمييزها من الأعمال الرديئة، وينتفع بها الناقد في قراءاته للنصوص، ويعمق بها المبدع وعيه الفني. على هذا النحو يمتلك النقد إمكانية الاستقلال عن الإبداع الأدبي، وإن كان في الأصل هو ثمرة تفاعل مع الإبداعات الأدبية؛ إن الناقد يستطيع أن يصوغ مبادئه ويبني نظرته ويبدع فكره في استقلال عن الأعمال الأدبية المتحققة فعليا؛ **يقول نور ثروب فراي** :

النقد كيان من الفكر والمعرفة له وجوده المنفصل ويتمتع بقدر من الاستقلال عن الفن الذي يتناوله[1].

ويقول أيضا :

الناقد قادر على تشييد عالم فكري خاص به يعيش هو فيه[2].

وبهذا المعنى يكون النقد إبداعا فكريا يساهم في تطوير الأدب والحياة ويكون جزءا من ثقافة الإنسان. يقول شكري عياد:

إذا كانت مهمة النقد وثيقة الصلة بالإبداع، فمعنى ذلك أن النقد لا يساير فقط الأعمال التي تصدر، وإنما يصح أن يكون **وجها من وجوه فلسفة فنية مرتبطة برؤيا متكاملة للحياة** ويمكننا أن نطلق عليه النقد الإبداعي في هذه الحالة.

والواقع أنني أتصور أن يكون النقد **إنشاء فكريا أو إبداعا فكريا** يحاول أن يتوسم في الأعمال الأدبية الفعلية التي تتحقق فيما يمكن أن يعتبر بذورا لإبداع كبير.. ويحاول أيضا أن يلقي بشيء من المغامرة، واحتمالات الطرق التي يمكن أن يتجه إليها هذا الإبداع[3].

---

[1] تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، عمان ، (ص. 5)
[2] نفسه ، (ص. 13)
[3] مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر (ندوة)، فصول العدد 3 ، 1981. (ص. 242)

إن فهم النقد على هذا النحو يجعله معرفة ضرورية لا يجوز الاستغناء عنها في تكوين الوعي الفني، وهو معرفة ضرورية عندما يفلح النقد في تشكيل الذاكرة الثقافية الإنسانية؛ ألم نعرف **المتنبي وأحمد شوقي وبدر شاكر السياب** عن طريق ما كتب عنهم تاريخ الأدب والنقد؟ وهو أيضا معرفة ضرورية عندما يتغلغل الناقد في الأعمال الأدبية مستنطقا ما تحمله من دلالات لا يستطيع أصحابها الإفصاح عنها.

النقد الأدبي وثقافة الإنسان

يعد النقد الأدبي أحد العلوم الإنسانية التي تستوجب معرفة متخصصة تلقن أصوله في الجامعات والمدارس لطلاب الأدب الذين يفترض فيهم الإلمام بتلك الأصول عند الاضطلاع بمهمة البحث أو مزاولة التدريس. غير أن لهذا العلم مزية خاصة؛ يقول **شكري عياد:**

> (إنه) أجدر العلوم المعاصرة بأن يكون عنصرا أساسيا في ثقافة الإنسان المثقف. هذا الإنسان يريد أن يقرأ روائع الآثار الأدبية ليستمتع بقراءتها، والمتعة الراقية لا تتحقق إلا بالفهم والمعرفة[1].

فالأدب مسألة لا تعني الناقد الأدبي وحده. إن كل إنسان مطالب بأن يقرأ نصيبا من الإبداع الأدبي، من هنا حاجته إلى قدر من أصول النقد حتى يصير التذوق لونا من المعرفة.

إن النقد الأدبي - إذن- علم ضروري لقارئ تفتنه الآثار الأدبية. وترتبط الضرورة هنا بالمتعة المنشودة؛ فهذا القارئ لا يستشعر المتعة الراقية إلا بحصول الفهم والمعرفة، وهذان لا يتحققان إلا بقدر من الثقافة النقدية التي ترسخ الوعي الأدبي والفني. إن النقد في أقرب معانيه، هو الشعور بقيمة النص الأدبي المقروء والتوق نحو جعل هذا الشعور معرفة متداولة؛ وآية ذلك أن قارئ العمل الأدبي لا يكتفي بأن يستمتع بما يقرأ، بل يتعدى ذلك إلى مجال وصف شعوره وتعليل ميله؛

---

[1] شكري عياد ، اللغة و الإبداع : مبادئ علم الأسلوب العربي ، انترناشيونال برس ، ط1 ، 1988 (ص. 130)

وهو بهذا الصنيع ناقد أدبي، حتى وإن اقتصرت غايته على إشباع حاجة نفسية. وفي ذلك يختلف عن الناقد المحترف الذي يزاول نقد الأعمال الأدبية من أجل التواصل مع القراء.

والحق أن ما جرى من إفراط في إلصاق صفة العلم بالممارسة النقدية، قد ترتب عليه حصرها داخل أسوار البحث الأكاديمي الذي يجتهد أصحابه في جعل ميدانهم مغلقا عليهم لا يكادون يتحاورون مع عموم القراء الذين يحق لهم المشاركة في بناء هذا النشاط المعرفي. ولا ريب في أن نقدنا الأدبي اليوم بلغ شأوا بعيدا في تخصيص مجاله وتعقيد جهازه إلى درجة أفقدت النقاد التقليديين مكانتهم، وما عاد القراء يقبلون على مواكبة التحليلات النقدية التي احتبست في رطانة مستغلقة.

لقد اشتكى **الآمدي** قديما من كثرة تعاطي الناس العلم بالشعر، ولأجل ذلك طالب بأن تقتصر صناعة النقد على أهل العلم الذين توفرت لهم موجبات الحكم من طبع وكثرة دربة وطول ملابسة. والحق أن هذه الدعوة لا تتناقض في مضمونها مع مطالبة **عبد القاهر الجرجاني** الإنسان العربي المسلم بامتلاك أدوات البلاغة من أجل تذوق أمثل لجماليات العربية على نحو ما جسدتها آيات القرآن الكريم وأبيات الشعر.

إن تقييد عمل الناقد الأدبي أمر ضروري عندما يتعلق الأمر بناقد محترف يتوجه برسالته إلى جمهور القراء، غير أن مثل هذا التقييد لا يعني شخصا يزاول النقد لتحقيق متعة القراءة. فهناك فرق بين النقد الذي يُتخَذ رسالة يضطلع بتوصيلها باحثون متخصصون، وبين النقد عندما يُتخَذ ثقافة تكمل الذوق الفطري للقراءة التلقائية. وفي الحالتين معا ينبغي للنقد أن ينهض بأدواره في تنمية الإحساس بالتعبير الأدبي.

القارئ العام

كان **طه حسين** كثيرا ما يصوغ أفكاره النقدية وينجز قراءاته للشعر في صحبة قارئ عام يروم التواصل معه والتأثير فيه؛ ففي كتابه ***حديث الأربعاء*** [1]

[1] الجزء الأول، دار المعارف المصرية، القاهرة، ط 12.

يستهل مقالاته بعبارة : " قلت لصاحبي " ناسجا حوارا مباشرا مع قارئ عام سرعان ما ينخرط بدوره في الحوار : " قال صاحبي"؛ ويبدأ الموقف بأن لا يُظهر هذا القارئ أي نوع من الاهتمام بالشعر الذي يشغف به الناقد، ويتطور بالرغبة التي يبديها الناقد في اجتذاب القارئ الذي لا يتوقف عن توجيه الاعتراضات وإبداء الارتياب في أقوال الناقد وآرائه، وينتهي بفوز الناقد الذي ينجح في إقناع صاحبه بضرورة حب الشعر، ولا يكتفي بهذه النتيجة، بل إنه ينجح في استمالته إلى مشاركته في الدعوة إلى الشعر وتعرف جماله كما لو أنه ناقد محترف.

لم تكن قراءة طه حسين للشعر موجهة للقارئ الجامعي أو القارئ المتخصص فقط، ولكنها كانت أيضا موجهة للقارئ العام؛ وهناك سمات أهلت الخطاب النقدي عند طه حسين للاضطلاع بهذه المهمة التي أسقطها - فيما يبدو- النقاد المعاصرون من حسابهم؛ فقد كان طه حسين ينزع في إنشاء مقالاته النقدية إلى العبارة البيانية المشرقة، وإلى إخفاء الأدوات المنهجية والمفهومات النقدية، وإلى سوق الأخبار والشواهد مبتعدا عن لغة التجريد.

ويبدو اليوم أن معظم الباحثين في الحقل الأدبي العربي يؤمنون أن النقد الأدبي صناعة أكاديمية تعني نخبة من المثقفين وأساتذة الجامعات والمعاهد المتخصصة؛ فلا مجال عند هؤلاء لنقد أدبي يتوجه إلى الجمهور العام الذي يشارك في قراءة الأعمال الأدبية وتذوقها. على هذا النحو تبدو صورة الناقد الأدبي الذي يأخذ بيد القراء العاديين في فهم العمل الأدبي، وكأنها تنتمي إلى متحف للأدوات العتيقة التي لم تعد بينها وبين الحياة الجارية المتدفقة أسباب أو صلات. لقد ولى زمن الناقد الذي يفصل بين الإساءة والإحسان، ويفاضل بين الإحسان والإحسان. ولا غرابة عندئذ أن يصبح أهم شعار في الحداثة النقدية، هو إقصاء وظيفة التقويم من دائرة النقد الأدبي وإفراغه من أصوله ليتحول إلى علم يستمد ركائزه من علوم أخرى. وفي سياق تجديد هذا العلم " العتيق " لم يعد القارئ يشغل موقعا ذا بال في جهاز ينغلق يوما بعد يوم على نفسه.

لاشك أن اتجاه النقد الأدبي العربي في العقدين الأخيرين إلى استرفاد المناهج العلمية في التحليل، ساهم في عزله عن محيطه الاجتماعي والثقافي؛ فقد صاغ النقاد تصوراتهم ونحتوا أدواتهم بمعزل عما يجري في حقل الإبداع الأدبي العربي، وبمنأى عن متطلبات التلقي الأصيلة. ولم يكن هذا حال نقدنا الأدبي إبان عصر النهضة. فقد لاحظ مصطفى ناصف أن النقد في عصر الرواد، كانت له مزية خدمة القارئ العام والنهوض بالحياة الأدبية وخلق ثقافة الأدب والرفع من مستوى الإحساس بالقيم. يقول :

للقارئ العام حقوق على النقاد. وقد أهملت هذه الحقوق الآن إهمالا قاسيا، وعاش النقاد في منازلهم العالية، وخاطب بعضهم بعضا خطابا مغلقا، وتدارسوا مناهج غير قليلة، وأصبحت لهم رطانة خاصة، وحرصوا على استعمال مصطلحات لا يعرفها إلا قليلون، وابتهجوا بما صنعوا بهجة واضحة، واستطاعوا أن يقيموا مسافة كبيرة بينهم وبين القارئ العام.[1] .

والحق أن هذا الكلام ينبغي ألا يفيد بأن الناقد مطالب بالنزول إلى الجمهور والتخلي عن اصطلاحاته وأفكاره الدقيقة، بل المقصود أن يتوجه بخطابه إلى كل من القارئ المدقق والقارئ العام. إن مشكلة نقدنا المعاصر أنه خطاب مغلق على نفسه، يأبى أصحابه إلا أن ينشغلوا بالأمور الدقيقة التي لا تنفع خارج الدوائر العلمية المتخصصة. على هذا النحو استبعد هؤلاء الخوض في قضايا من قبيل: تنمية الذوق العام وتشجيع الثقافة الأدبية وتقريب الأعمال الأدبية إلى جمهور القراء. لقد كادت قضايا نقدنا المعاصر تنحصر في نقل المناهج الجديدة وتجريبها.

إن النقد رسالة تحمل ذوق صاحبها وإحساسه وفكره، وليس مجرد برنامج يلتصق به المحلل لتفتيت العمل الأدبي، أو مفهومات كلية يدرك بها النظام الأدبي. فالناقد شخص مرتبط بواقعه الثقافي، يدرك ما يجري حوله ويحدس أدق التغيرات التي تطرأ على الأذواق والأفكار. ولأجل ذلك يمتزج نشاطه الأدبي بوعي ثقافي شامل وبمسؤولية نحو القراء والمجتمع.

مبدأ المتعة

لاشك أن القارئ الجيد لعمل أدبي عظيم لا يملك إلا أن يذعن لإحساسه الطاغي بالجمال؛ إننا نراه يقبل على قراءة هذا العمل وقد تملكته الهزة وغشيته النشوة وملأته الهيبة. إن القارئ الذي يقرأ على سبيل المثال رواية **كافكا** المسخ

[1] اللغة و البلاغة و الميلاد الجديد ، دار سعاد الصباح الكويت - القاهرة ، ط 1 ، 1992 (ص. 115)

mtamorphoses ثم لا يجفل عندما ينظر إلى المرآة، هو قارئ أمي بمعنى الكلمة[1].

إن الإحساس بالجمال مثل الشعور بالحب والصداقة، قيم لا يستقيم للحياة معنى من دونها. والناقد الأدبي هو الشخص المؤهل لرعاية القيم الجمالية في الأعمال الأدبية وتبصير القراء بها وتنمية الشعور بقيمة الأدب في حياة الإنسان. ويقتضي الاضطلاع بهذه المهمة أن يصدر الناقد في قراءته للعمل الأدبي عن مبدأ المتعة الجمالية التي يشعر بها إزاءه. وتوصيل الشعور بالمتعة هو ما يقربه من القارئ، ويجعل نقده نابعا من إحساس موحد بجمال العمل الأدبي وقيمته، على نحو ما يجعله يجيب على تساؤلات القارئ ويستجيب لخواطره.

لاشك أن النقد بهذا المعنى سيكون وفيا لطبيعة الأدب، ولا بأس بعد ذلك أن يلجأ الناقد إلى الأخذ بكل ما يمكن أن يخدم غايته الأساس من وسائل المعرفة. لكنه يحرص على أن يكون الإحساس بالجمال هدفا متكاملا، وليس وسيلة لخدمة غايات خارجية[2]. إن عمل الناقد الأدبي يتمثل أساسا في تنمية الإحساس بالجمال، واكتشاف الصيغ الإبداعية المتجددة لهذا الجمال. وأي نظر نقدي لا يقوم على الوعي بهذه الغاية الإنسانية، يعرض ممارسته لمزالق تضر بالإنسان في أجلّ قيمة يمتلكها وهي الحرية. والتجربة الجمالية كما يقول شكري عياد هي :

> الشرط الضروري لكل علم حقيقي وكل أخلاق أصيلة، لأنها التعبير الأكمل عن حرية الإنسان، وبدون الحرية يصبح التفكير الفلسفي - والتفكير العلمي من ثمة - مطلبا مستحيلا، كما تصبح الأخلاق تكلفا ونفاقا[3].

عندما نفهم المتعة في صورتها العميقة؛ أعني تلك المتعة التي تستولي علينا ونحن نواجه أعمالا فنية عظيمة، فإن هذه المتعة تصبح جزءا من بنيان شخصيتنا.

---

[1] جورج ستينير ، المعرفة الإنسانية ، ضمن كتاب جماعي : حاضر النقد الأدبي ، ترجمة محمود الربيعي ، دار المعارف المصرية ، ط2 ، 1977 ، (ص. 41)

[2] لقد خاض النقد العربي الحديث معارك ضارية لأجل خلق موسسة للأدب مستقلة عن الموسسات التقليدية التي لم تومن بضرورة الأدب باعتباره قيمة تطلب لذاتها ، و ليس لخدمة أغراض عملية (معركة أمين الخولي ضد التصور النفعي للأدب ، و معركة العقاد و جماعة الديوان لخلق أدب يعبر عن الذات..) . و قامت المناهج الحديثة في الغرب على أساس الدفاع عن أدبية الأدب و استقلال الوظيفة الجمالية ، لكن المبالغة في الدعوة إلى تبني صرامة العلوم الدقيقة في مقاربة الأعمال الأدبية ، قادت هذه المناهج إلى عزل الأدب عن جوهره الإنساني ، و غرقت التحليلات النقدية الحداثية في أوهام الشكلية الفارغة.

[3] دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة 1987 ، (ص. 92)

والناقد الجيد هو الذي يحرص على تعليم قارئه كيف ينشد هذه المتعة وينميها ويتعرف مواقعها.

عـــوائـــق التواصـــل

إن أخطر مشكلة يواجهها النقد الحديث على نحو ما يتجلى عند أنصاره وتلامذته من النقاد العرب، تتمثل في عجزهم عن صياغة خطاب نقدي يشارك فيه القارئ العام الذي يعد جزءا من العملية الإبداعية الأدبية التي تقوم في الأساس على تجارب ذاتية وتتشكل من العلاقات الإنسانية ومن التواصل بمعناه الواسع. وقد أشار **بول بينيشو** إلى أن احتذاء النقد الأدبي للنموذج العلمي يعد أحد الأسباب الجوهرية التي تفسر الوضع الذي آل إليه الخطاب النقدي في عجزه عن خلق لغة مشتركة بين النقاد والقارئ العام، الأمر الذي يهدد كيان النقد نفسه عندما يخاطر الناقد بافتقاد التواصل بينه وبين موضوعه الأساس وهو العمل الأدبي نفسه. يقول:

> .. إن ما هو لافت للنظر أكثر في تلك القواسم التي توحد جميع تنويعات النقد الحديث، هو أنها من جهة لم تظهر في عدد من تأويلاتها، سوى عناية قليلة بالدلالة الظاهرة للنصوص، ومن جهة أخرى آثرت لغة متخصصة تتأبى على القارئ العادي. فهل كان يراد بذلك تقليد ما يجري في العلوم الدقيقة التي تبتعد في الواقع نتائجها الحديثة أكثر فأكثر عن البداهة الحسية، وتتم صياغتها في لغة خاصة؟ غير أن هذه العلوم تبني نتائجها على سلسلة من التجارب الصعبة والاستنتاجات المجردة التي تنأى بها عن المعرفة واللغة المشتركتين، وتسمح لها بالاستغناء عن انخراط غير المتخصصين. أما الأدب فإنه على عكس العلوم، يقوم على تجارب ذاتية مشتركة على نطاق واسع؛ إنه جزء من نسيج العلاقات الإنسانية العادية، يتضمن تواصلا واسعا. وإذ يصطنع النقد الأدبي وضعا مماثلا لوضع العلوم، فإنه يخاطر بتقويض حقيقته الذاتية على نحو ما يخاطر بافتقاد الصلة بموضوعه[1].

---

[1]Entretien avec Paul Benichou in,Tzvetan Todorov, Critique de La critique : -162.

إذا كان نقد بينيشو موجها في المقام الأول إلى تلامذة النقد الحديث وإلى الأتباع المقلدين لا إلى أساتذته الحاذقين؛ فإنه في جميع الأحوال كلام يصح توجيهه إلى النقد العربي الذي تنكب سبيل التواصل لأسباب؛ بعضها عام يجري على النقد الحديث برمته، وبعضها الآخر نابع من سياق الثقافة العربية ذاتها:

1- لعل أحد أظهر الأسباب التي أسهمت في تعطيل التواصل بين الناقد والقارئ، يرجع إلى طبيعة تصور النقد الحديث وخاصة المنهج البنيوي، للنص الأدبي الذي نظر إليه باعتباره نصا مكتفيا بذاته، لا يملك أي مقصد ولا صلة له بالقيم الاجتماعية؛ إنه يشبه شيئا يواجه فيه الناقد مواد منظمة ومرتبة. ومع أن هذا النظر وضع بين يدي الناقد مادة متجانسة يسهل عليه فحصها، إلا أنه أضر بالعمل عندما بتر بعض خصائصه الجوهرية؛ فالعمل الأدبي رسالة يوجهها مرسل إلى مجموعة من المتلقين، وهو يستمد أسباب وجوده من تأثيره وقصديته[1].

لم يستطع المنهج البنيوي - كما يرى بينيشو - أن يحدد العمل الأدبي بأنه "تنظيم خالص للأشكال والدلائل اللغوية"، إلا باستناده إلى منهج مستمد من مصدر خارجي يتمثل في : التاريخ الطبيعي واللسانيات والأنثروبولوجيا[2]، وهو ما يعني أن النقد البنيوي خارجي اعتمد مفهومات وأدوات مستعارة من حقول أخرى غير الأدب .

2 - يعد النقد معرفة وثقافة تتصلان بالحياة؛ فالناقد حريص على أن يرى في العمل الأدبي الحياة في جوهرها المستعصي على القبض، ولأجل ذلك يمثل عمله نموذجا للوعي بأسرار الحياة الإنسانية. وعندما يكف النقد عن أن يرى في العمل الأدبي علامة مكثفة للحياة؛ فإنه يكون قد تخلى عن وظيفته في الكشف عن القيم.

ويبدو أن النقد الحديث الذي استمد مناهجه من علوم مختلفة قد أفرط في استخدام مفهومات بعيدة عن طبيعة المادة الأولية للأدب، وعن الكتاب أنفسهم، وعن الحس المشترك. وبدا أن النقاد الواقعين تحت هيمنة التفكير العلمي المتغلغل في جميع مظاهر الحياة المعاصرة، يهجرون أكثر فأكثر مفهومات يصفونها بأنها غير دقيقة، أو أنها لا تسعف في التعامل مع الأعمال الأدبية باعتبارها وقائع قابلة للوصف الموضوعي المجرد، أو أنها تلتبس بالقيم؛ وهو مجال يؤثرون إسقاطه من فلسفة النقد الحديث. على هذا النحو لم يعد لمفهومات من قبيل؛ الحياة والحرية

---

[1]Ibid., p. 164.

[2]Ibid., pp. 164- 165.

والصدق والحقيقة الإنسانية وأسطورة الكاتب والمعنى الكلي والصورة الأدبية الخ، أمام مفهومات جديدة كاسحة من قبيل : البنية والدينامية والتناص والتشاكل والتناسل الخ .

3- تشكل أصول النقد الأدبي مظهرا تنظيميا للقراءة التلقائية التي تترجم تذوقنا الأولي للعمل المقروء. غير أنه ينبغي ألا يتحول هذا المظهر التنظيمي إلى قواعد وحدود توجه التحليل وتقيد القراءة. فما يحوج القارئ هو مبادئ عامة يسترشد بها في تعليل تذوقه حين تعجز القواعد عن إرشاده للتمييز بين استعارة أصيلة ومجاز زائف. أليست قيمة أية سمة أدبية كامنة في طاقتها التعبيرية، بدل القاعدة التي يختزل إليها صوريا؟

. إن الناقد الأدبي الجيد هو الذي يعرف كيف يجعل قراءته مصدرا لمتعته ومتعة القارئ؛ ولكي يحقق هذه الغاية السامية، فإنه ملزم حتما بأن يكون مبدعا في قراءته، وأن ينسى في نشوة الاتصال بالنص أن ثمة قيودا تحد من حريته في القراءة. ونجاحه في مهمته رهين بمهارته في إذابة تلك القيود في قراءة رحبة طليقة تتأمل أسرار الفن والإنسان.

4- تتمثل إحدى مشكلات النقد الحداثي العربي في أن أتباعه لم يستوعبوا حتى الآن أن من بين أخطر العوائق التي تنتصب في طريق ذيوعه ورسوخه، هو ضرورة تطويع المادة المعرفية الجديدة لنسق العبارة العربية الجميلة، بل إن بعضهم فهموا خطأ أن تجديد مفهومات النقد الأدبي واستحداث إجراءات مغايرة في التحليل الأدبي، يستتبع بالضرورة الميل إلى مجافاة البيان والإخلال بقواعد التركيب الفصيح والميل إلى تعجيم الألفاظ.

لم يستوعب هؤلاء النقاد أن نجاح مهمتهم كان يستوجب وضع الماء الجديد في إناء أصيل؛ ولهذا السبب لم يتوقف خصوم هذا النقد عن مهاجمته والسخرية من أصحابه، في حين لا يزال النقد التقليدي حاضرا في الأبحاث والمؤسسات التعليمية، ولم يلفظ أنفاسه. وقد يكون في احتمائه ببيان العبارة المشرقة هو الذي جعله يبدو أصيلا ويحظى بسمعة وانتشار بين معظم الباحثين في الحقل الأدبي العربي.

والحق أن تطويع المعرفة الجديدة لقواعد العبارة العربية ببيانها المشرق وجماليات تنويعاتها الأسلوبية، أمر لم يعزب عن بال رواد النقد الحديث في عصر النهضة الذين حرصوا على ممارسة كتابة نقدية تتوخى التواصل مع القارئ والتأثير فيه.

ثمة إذن شروط أرى أن الناقد لا يملك التخلي عنها في تحقيق رسالة النقد، مهما تغيرت وظائفه واتسع أفقه وتشعبت مناهجه؛ أولها، أنه يكتب في مجال يشاطره فيه جميع القراء، ومن هنا فإن طبيعة عمله تملي عليه مراعاة متطلبات القارئ العام. ثانيا، لا يستطيع الناقد أن يخلق تجاوب القارئ ما لم تصدر قراءته عن إحساس صادق بالنص المقروء، بعيدا عن كل أشكال التحذلق الثقافي. ثالثا، لا يملك الناقد توصيل أفكاره بشكل أوسع ما لم يجعل نشاطه إبداعا فكريا يروم به الإسهام في بناء الإنسان. رابعا، إن الناقد يتوخى في المقام الأول تبصير القارئ بالتجربة الإنسانية داخل النص، وعليه فإن عمله ينبغي أن يترجم هذه الغاية؛ فما يوجد بين يديه من أدوات ومفهومات ينبغي ألا يعيق تطلعه إلى التواصل الإنساني الرحب.

النقد الأدبي بين الحرية والقيد

"ابن جني أعرف بشعري مني"

- المتنبي-

1

تتضمن شهادة المتنبي وإقراره بمعرفة ابن جني بشعره حقيقة "علمية" وهي أن النقد الذي يقوم على معرفة حميمة ومعاشرة أصيلة، يحول صاحبه إلى مصدر معرفي يرجع إليه في فهم معاني الشعر وتبين أساليبه وحيله الخفية المستورة. ولم يكن ابن جني ناقدا أدبيا بالمدلول الذي استقر عليه مفهوم النقد الأدبي في عصرنا هذا أو ربما حتى في زمن المتنبي؛ فقد انشغل بعلوم اللغة العربية وأصولها، وألف في هذا الحقل حتى صار أحد أعلام تفكيرنا اللغوي الموروث. ولكنه شغف أيضا بالشعر؛ فأولاه من اهتمامه وتدبره ما جعله يدخل ميدان النقد ويحوز تقدير المتنبي.

فما هو السر إذن في اعتراف المتنبي لابن جني بمعرفة شعره؟ وهل يجرؤ شاعر من شعرائنا اليوم على الإقرار بمثل هذا الاعتراف لأحد نقاده؟ ودعك من التقريظ الذي لا ينتفع به الشعر ولا يدخل في باب النقد.

إن حاجة الشاعر هي حاجة أي قارئ شغوف بالشعر؛ أي أن يكون هناك وسيط يضطلع بدور "العارف" الذي يتولى ترجمة لغة الشاعر ومعانيه إلى لغته النقدية ويصوغ أخيلته وبدائعه في مقولات أو مفهومات خليقة بترويج الثقافة الشعرية بين الناس.

كان ابن جني صديق المتنبي؛ توثقت بينهما صلات المودة المحكمة لفترة طويلة، وقد أثمرت هذه الصداقة شرحا نفيسا اعتمدته جميع شروح ديوان المتنبي التي ظهرت واشتهرت فيما بعد. وكانت تجري بينهما مباحثات وينشب شجار. وفي

جميع الأحوال لم يكف ابن جني عن السؤال وإدامة النظر في أشعار شاعر لم ير مثله اقتدارا وجدية.

صداقة الشاعر تعني هنا صداقة الشعر، ولم يكن لهذه الصداقة أن تذكر لو أنها سجنت في نطاق علاقة إنسانية مجردة عن مشاطرة الشعر وتطارحه. فأصدقاء الشعراء كثر لا يذكر منهم سوى صديق واحد؛ إنه ذلك الذي يأنس بالشعر ويأنق لجودته ويحمله حسن القول على ملازمة الشاعر؛ فقد يغنم من صداقته ما يعنيه على الفهم الدقيق والتأويل السديد. ولمن فاتته مصاحبة الشاعر، عليه بمصاحبة الشعر؛ ففيه ما يغني معرفته.

ما أكثر أصدقاء الشعراء وجلساءهم! وما أقل نقادهم والعارفين بشعرهم!

2

إن الناقد العربي الذي تعلم الاستعانة بالمبادئ المنهجية الحديثة في تحليله للنصوص الشعرية، لاشك أغفل أمرا هاما تقتضيه أصول صناعة النقد؛ أعني أن تنشأ بين الناقد وموضوع مدارسته ألفة وصداقة، وأن يحصل عنده اقتناع بأنه وسيط متميز بين الشعر وقارئه؛ هذه هي رسالته الأولى. و ينبغي ألا تعني الوساطة هنا مجرد توصيف النصوص، بل إنها نوع من المعايشة الوجدانية التي تسمو بالمعرفة النقدية إلى مرتبة الإبداع. فالناقد صديق أخلص وجهه للشعر، وما يعنيه في المقام الأول هو أن يضع يده على الحقيقة الأدبية ويكشف عن أشكالها وصيغها ودلالاتها الإنسانية، على نحو ما تتجلى في شعر شاعر معين.

صداقة الشاعر تعني طول المدارسة والملابسة لأعمال الشاعر موضوع التحليل؛ فقد يعين ذلك على إدراك كنه ما يشكله من صور. إن لكل شاعر أسلوبه الخاص ورؤيته الفريدة، ولكل عمل أدبي حقيقته. ومهمة الناقد الأدبي إطلاع القارئ على خصوصية عالم الشاعر، وسبيله إلى ذلك مواجهة هذا العالم والنهل من معينه بدل الإغراق في تطبيق أدوات المنهج.

يقول **شكري عياد** في شهادة له عن النقد الأدبي في تجربته وتجارب غيره من النقاد المعاصرين:

النقد عندي فرع من القراءة؛ فأنا لا أنقد إلا عملا عايشته وشعرت أني نفذت إلى باطنه. وعُدَّتي في ذلك هي الأدوات التي استفدتها من علم الأسلوب ومن تاريخ الأدب، وفوق ذلك: من البصيرة غير المحدَّدة بقوانين التي استفدتها من قراءاتي في مختلف العلوم الإنسانية. وغالبا ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبي ما أني أكتشفه من جديد. ربما كان تحمسي لهذا النوع من النقد في ضوء تجربتي الشخصية هو الذي يجعلني آخذ على معظم النقد الذي يُنشر في المجلات الأدبية العربية في هذه الأيام بأنه نقد تكنيكي مبَرمَج لا يحمل طابع المعاناة الفكرية أو النفسية. ويكاد يخلو من أي إبداع. وربما كان انحصار النقد في دائرة المجلات الأدبية المتخصصة، وابتعاده عن الصحف السيارة - أو على الأصح نفيه منها- مشجِّعا على هذه " الكهنوتية النقدية " التي أصبحت ظاهرة ملحوظة في الوقت الحاضر.[1]

هذه شهادة باحث جرب الإبداع والنقد، وخبر اتجاهات ومناهج مختلفة قديما وحديثا؛ فمن حقنا أن نأخذ رأيه مأخذا جديا. فلنحاول استخلاص أفكار هذه الشهادة :

- النقد الأدبي وليد معايشة وجدانية للعمل الأدبي.

- النقد الأدبي نوع من الإبداع القائم على المعاناة.

- عُدَّة الناقد الأدبي البصيرة والأدوات المكتسبَة.

- الكتابة النقدية نوع من الاكتشاف الجديد.

لا يصدر الناقد في تحليله لعمل أدبي عن برنامج محدَّد، ولأجل هذا ألح كبار النقاد على استحالة اقتراح طريقة للتحليل يمكن العمل بها خطوة خطوة عند مقاربة الأعمال الفنية؛ فالخطوة الأولى بالنسبة إلى الناقد الأدبي هي بمنزلة الشرارة التي يقدحها التفاعل الحميم مع العمل الفني، إنها أقرب إلى الحدس ولا يمكن التكهن بها أو تلقينها إلى المتعلمين؛ فكثيرا ما يعتاص ولوج عالم النص ويعجز الناقد عن القيام بالخطوة الأولى، وكأنه متعلم مبتدئ لم يحصِّل الخبرة اللازمة. والحق أن الإحساس

[1] مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث و الرابع، 1991، (ص. 180)

بالتهيب والشعور بالعجز يرافقان الناقد في عمله مهما رسخت قدمه في العلم بصناعته؛ فكل عمل أدبي هو في جوهره كيان جمالي فريد يقتضي تحليله في فرادته وأصالته.

لا تنفع الأدوات المكتسبة في ربط الصلة بالعمل الأدبي؛ فالناقد الذي أعد نفسه إعدادا منهجيا رفيعا وحصّل أدوات التحليل تحصيلا رصينا، يجد نفسه على حين غرة وقد تلاشى بين يديه كل شيء، أو حائرا لا يدري أيَّ سبيل يسلك. وهنا يلزمه التحلي بالصبر؛ فبالإيمان والموهبة والخبرة يمكنه النفاذ إلى باطن العمل. حسبُه إذن أن يقرأ ويعيد القراءة حتى يتشبع بروح ذلك العمل الأدبي. ولعل في إصراره على معايشة العمل المقروء ما يسعفه في حدس تلك الخطوة التي تحدث عنها " **ليو سبيتزر**"[1]؛ إنها الوحي الذي يضيء جوهر العمل أو الخطوة التي تستدعي الخطوات التالية. ولكل عمل أدبي خصوصيته التي تفترض وحيا خاصا به، ولكن ذلك لا يمنع أن يكون للخبرة والتجربة الذاتية هنا دور أساس في إلهام الناقد وتزويده بالثقة في الحدس والإدراك.

كان سبيتزر يأبى الإذعان لفكرة وجود منهج ميسَّر للجميع، منهج يمثل أداة تتمتع بصفة الشمول والكلية؛ فقد كان يعرف أن ما أسماه ب "**الإرهاب المنهجي**"[2] ليس في أغلب الأحيان سوى ستار براق لإخفاء الجهل وتمويهه. إن طبيعة العمل الفني تحول دون النقل الآلي لأدوات التحليل والفهم من عمل إلى آخر؛ فالمبدع يشحن الظواهر اللغوية بدلالات داخلية، ويفرض على القارئ إعادة خلق كيان العمل الإبداعي والانطلاق من صميمه؛ يقول "**إن الشعور الذي تكوّن عندنا بصدد عمل ما في كليته**"، هو الذي يسمح لنا بتعرف أهمية السمات الأدبية وقيمتها، ثم يوضح بعد ذلك المبادئ العامة التي تخوّل حصول هذا الشعور لدينا :

> إن التمكن من مثل هذا الشعور يؤول إلى تجربة القارئ في الحياة والتربية التي تلقاها، وليس إلى مجرد تكوينه الجامعي؛ وإذا كان يرغب في أن يحتفظ بعقل مؤهل للاضطلاع بأعمال علمية، فإنه يتوجب عليه القيام في نظام حياته باختيارات أخلاقية : إن عليه أن يُطهِّر عقله من كل الشوائب التي يمكن أن تلهيه، ومن كل الأوهام، ومن كل الصغائر؛ إن عليه أن يحتفظ بعقله حرا لأجل إدراك تركيبي لكليات الحياة، وفهم الرمزية في الطبيعة، الفن

---

[1]Leo Spitzer , Etudes de style , Editions Gallimard, 1970 , p. 67.

[2]Ibid., Op, Cit., p. 29.

واللغة. لقد تساءلت أحيانا هل كانت " تفسيراتي للنصوص" في قاعات الجامعة، التي حاولت أن أخلق فيها جوا ملائما لتذوق الأعمال الأدبية، ستلاقي نجاحا أفضل لو أن مثل هذا الجو كان يسود في القاعات التي يتناول فيها طلابي وجبات الطعام اليومية.[1]

3

ولكن يبدو أن النقد الأدبي في السنوات العشرين الأخيرة، اتجه إلى بلورة موقف مخالف لهذه الذاتية، و ذلك بالدعوة إلى اعتماد النمذجة واستيحاء صرامة علوم اللغة، وهو ما آذن بتحول جذري في مفهومه ووظيفته. وعلى هذا النحو ظهرت علوم جديدة أخذت بزمام تحليل الأعمال الأدبية، كالإنشائية والأسلوبية وتحليل الخطاب والسيميائيات. وقد أوشك زحف هذه العلوم أن يعصف بكيان النقد الأدبي ويقوض أركانه.

كان " **جوستاف لانسون** " يرى أنه " لا يمكن أن ينبني أي علم على نموذج غيره، وإنما تتقدم العلوم المختلفة بفضل استقلال كل واحد منها عن الآخر استقلالا يمكنه من الخضوع لموضوعه "[2]. وهي الفكرة التي سيدعو إليها " **نور ثروب فراي** " فيما بعد عندما طالب الناقد الأدبي بتشكيل مبادئه من قراءته ومعرفته بالأدب؛ أي بالحقل الذي ينتمي إليه " فالمبادئ النقدية لا يمكن أخذها جاهزة من اللاهوت أو الفلسفة أو العلم أو أي مزاوجة بين هذه الحقول "[3].

يُفترض إذن صياغة إطار فكري للنقد يستمد مبادئه من داخل الأدب، ولكن يبدو أن حركة النقد منذ قواعد الكلاسيكيين إلى قوانين النقد الحديث تسير في اتجاه مناقض لهذا الافتراض؛ فالنقد الأدبي تارة يُخضع الأعمال إلى قواعد معيارية جاهزة تضر بحرية الإبداع، وتارة يُخضعها إلى تعميمات أو قوانين تثِب به خارج حدود الأدب. وعلى هذا النحو تبلورت في التفكير النقدي الحديث جملة من القوانين،

---

[1] Ibid., p.69.

[2] منهج البحث في الأدب و اللغة ترجمة محمد مدور ، ضمن كتاب النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة ، (ص. 406)

[3] تشريح النقد (ص. 7)

تفصح عن تطلع النقد الأدبي إلى أن يصير نظيرا للعلوم في قدرتها على صياغة قوانين وتعميمات[1].

إن الإبداع الأدبي مجال للقيم؛ ولأجل ذلك كان للتجربة الذاتية والتذوق والشعور دور في تناول الأعمال الأدبية. فالناقد الأدبي مهما ادعى الحياد والعلمية والابتعاد عن الأحكام النقدية والالتزام بالوصف الموضوعي والتقيد بالنظريات؛ فهو لا يقبل سوى على أعمال حازت رضاه؛ أي إنه - كما يقول **رينيه ويليك**[2] - يختار ويوازن ويقارن في أي خطوة يخطوها. من هنا فإن تحليله يعكس بشكل من الأشكال حكما تقويميا يستند إلى معيار جمالي مستخلص من قراءاته في الأعمال الأدبية. فالمعايير الجمالية في النهاية هي التي تقود التحليل النقدي، ولا تستطيع نظرية نقدية أن تتنصل من المعيار الجمالي، لأنه لا توجد نظرية تنشأ في الفراغ. ولكن الذين يصرون على إفراغ النقد من التقويم يدركون أنهم غير معنيين بالأدب من حيث هو قيمة إنسانية في الحياة، ولأجل ذلك لا بأس أن ينتجوا نوعا من الدراسة التصنيفية والوصفية التي تلحق عملهم بروح العصر. ولكنه حتما سيكون عملا أشبه بتشريح الجثث.

إن ما نرمي إليه هو أن التحليل في حقل النقد الأدبي ضرب من القراءة تتداخل فيها الذاتية والموضوعية؛ فلا هي مجرد انطباعات شخصية تخص أصحابها ولا هي معادلات صورية صادقة أو ثابتة. إنها قراءة ذاتية عندما ترتكز على تجربة الناقد ومشاعره وذوقه، وموضوعية عندما تستند إلى خبرة متراكمة في حقل الأدب بأجناسه المختلفة وعندما يفلح صاحبها في التدليل عليها في أثناء القراءة:

> إن كل قراءة سلطة لذلك لن يعدم المرء إمكانية استخلاص أدواته التحليلية والتفسيرية من الممارسة اليومية لتلك السلطة التي تتكرس عن طريق إدمان القراءة. وهكذا سيغدو من الممكن الحديث عن أفق آخر من آفاق التحليل، وعن حدود بلاغية هي أقرب إلى تلقائية حقول القراءة والتذوق والمتعة منها إلى ضوابط " العلم " و" القانون " و" القاعدة "[3].

---

[1] شكري عياد ، دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد (ص. 15-32)

[2] مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 110 ، (ص. 440)

[3] محمد أنقار ، بلاغة النص المسرحي ، مطبعة الحداد يوسف إخوان ، تطوان ، 1996 ، (ص. 15)

إن التمرس بالأعمال الأدبية المتراكمة لا يمثل دعامة يستند إليها الناقد في تقييمه للنصوص فقط، ولكنه يسعفه أيضا في نحت أدواته النقدية التي تمكنه من النفاذ إلى أسرارها. لا يقف طموح الناقد عند حدود التذوق أو الحكم، بل هو في سعي دائم لضبط شعوره بالقيمة الفنية وتحديد معايير تفسير هذه القيمة. ولعل هذا أن يوضح المقصود بتداخل وتشارك الذاتية والموضوعية في القراءة النقدية.

إن من الحقائق التي لا تقبل الجدل أن يعترف المرء بما أحرزه النقد الأدبي الحديث من تطور وما بلغه من رهافة ودقة في تحليل النصوص. ومهما احترزنا من هذا الضرب من التحليل؛ فلاشك أن الناقد الأدبي الذي تربصت به النعوت السلبية التي تصنف عمله في دائرة المعارف غير الدقيقة، قد غنم من تطور المناهج النقدية ما جعله يسترد الثقة بنفسه، حتى أنه يكاد لا يوجد اليوم ناقد جاد لا يأخذ عمله مأخذ الدقة؛ فهو أكثر حذرا وأشد قسوة على نفسه مما كان عليه قرينه في الماضي.

إن النزعة العلمية التي تحكمت في النقد الأدبي الحديث، وكان لها الأثر القوي في تغيير أسسه النظرية، على نحو لم يعد فيه ناقد الأدب يمارس تلك الوظيفة التي تخصص طبيعة عمله؛ وأعني بها تفسير القيمة الفنية في أعمال أدبية معينة، على الرغم مما ترتب عليها من مساوئ لحقت بمفهوم النقد على الأقل في ثقافتنا العربية لاشك فتحت أفقا جديدا أمام نقادنا عندما وجهتهم للتفكير في حقلهم بطريقة مغايرة.

يبحث النقد الأدبي اليوم عن هويته ويسعى إلى صياغة إطاره الفكري، وقد وعى أصحابه أن عصر الأهواء ورواية مغامرات الروح والتقويمات السريعة، ابتلعته لجج العلم؛ فلا أقل أن يؤخذ بروحه إن ثبت أن مقولاته لا تصلح في مجال لا يقتضي الدقة العلمية كما تطلبها العلوم الصحيحة.

إن استنجاد روح العلم في الممارسة النقدية يعني قراءة النصوص حتى يصبح التمرس بتكويناتها إطارا يوجه عمل الناقد ويدعم تفسيره؛ فالخبرة المستخلصة من الارتياض في أعمال أدبية نوعية مخصوصة والإصغاء المرهف للنبضات المميزة للنص موضوع النظر وتأمل الحياة والوجود الإنساني، تشكل جميعها عناصر ترقى بالعمل النقدي إلى نوع من المعرفة يتجاذبها العلم والفن والموضوعية والذاتية أو القيد والحرية.

يفضي ما سبق إلى أن النقد الأدبي معرفة تقيم ضوابطها على مبدأ الحرية الذي يجعل منها نوعا من الإبداع المقيد بشروط العمل الأدبي نفسه. وعلى هذا الأساس يجمع النقد بين خصائص الفن والعلم معا؛ فهو نوع من التذوق والشعور الوجداني في صياغة أسلوبية تثير الإعجاب، ونوع من المعرفة المنظمة التي تسعى إلى بلورة معاييرها والإقناع بأدواتها التفسيرية.

ضـــرورة الـــبلاغـــة

" قال أبو سليمان: البلاغة ضروب: فمنها بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المثل، ومنها بلاغة العقل، ومنها بلاغة البديهة، ومنها بلاغة التأويل."

أبو حيان التوحيدي" الإمتاع والمؤانسة"
ج2 (ص. 140-141)

كان **أمين الخولي** يرى أن "أصدق عمل المجدد أن يعرف أن وراءه تاريخا يستطيع أن يتعلم منه أشياء كثيرة "[1] وكان شعاره في ذلك قوله "أول التجديد قتل القديم فهما "[2]. على هذا النحو كانت دعوته إلى التجديد قائمة على مبدأ الاتصال الوثيق بالموروث الثقافي؛ أي ضرورة الفهم الدقيق والعميق لاستخراج ما يحمله من أفكار صالحة لبناء شخصية قوية مؤمنة بالحياة والنهضة. ولن يتأتى هذا الفهم إلا بتمثل النواحي المحدثة في الثقافة الغربية؛ إن الحياة الشرقية تحتاج في هذا الدور"إلى نماء مسرف عنيف وتمثل شره مزدرد؛ وإلا فإن الكائنات الحية في هذا الشرق لا تموت موتا ذريعا فحسب، بل تنسف نسفا مبيرا، بقوى المنافسة الجارفة التي تطبق عليها من أنحاء الدنيا"[3]. ولأجل ذلك لم يتردد **الخولي** في الانتفاع بالدراسات الغربية في ميادين اللغة والأدب والفنون. ولم يكن غرضه الأساس نقل المناهج أو اقتباسها أو عرضها؛ بل يمكن القول إنها لم تمثل سوى حوافز لتعميق

---

[1] البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها:بحث تاريخي تجديدي،نشر ضمن كتابه:صلة الإسلام بإصلاح المسيحية،مطبعة الأزهر، 1939.(ص:1).

[2] فن القول،دراسة مقارنة تصيِّر البلاغة فن القول،دار الفكر العربي،القاهرة،1947.(ص:140).

[3] نفسه،(ص:2).

وإثراء أسئلة راودت أذهان رواد الثقافة الأدبية في بدايات هذا القرن. كان **أمين الخولي** مشغولا بكبريات الأمور وكان يرى في البلاغة الدرس الذي يحمل على عاتقه عبء النهوض بالمجتمع، ولأجل ذلك لم تكن كتاباته أبحاثا بلاغية بالمعنى الشائع؛ أي لم يعن بتناول مشكلات البلاغة تناولا مفصلا ولم يخض في مسائلها الجزئية خوضا عمليا. لقد كان مأخوذا بالأهداف الخطيرة التي رسمها لنفسه؛ كان يرى أن الوعي بالأصول والأسس أولى بالعناية من الفروع، في مرحلة يحتاج فيها المجتمع إلى إعادة بناء نفسه والمشاركة في الوجود مشاركة حقة.

بيننا الآن وبين هذه الدعوة مسافة زمنية غير يسيرة، قطعت فيها الثقافة الأدبية أشواطا من التجديد، وساد الاعتقاد بأن المعاصرين أنجزوا ما يوجب الاكتفاء بهم، وحققوا نتائج تغنينا عن الالتفات إلى غيرهم. وتناسينا أن التاريخ يستطيع أن يعلمنا أشياء كثيرة، وأن التجديد يبدأ من الماضي في اتجاه المستقبل. كان هذا أول درس نتعلمه من شيخ المجددين الأستاذ **أمين الخولي**.

أستــاذ البــلاغــة

لم يكن **أمين الخولي** أستاذا لمادة البلاغة يقتصر على تلقين مباحثها والتعريف بمسائلها؛ بل كان معلما داعية ومشرفا موجها يتطلع إلى إعداد النشء إعدادا فنيا قوامه الإرادة والرغبة الصادقة والاتصال بالحياة والتأمل المستبطن للحقائق والقراءة العميقة؛ فلعل ذلك أن يسهم في تكوين" الشخصية الأدبية المتميزة، بل الشخصية العامة القوية النضال"[1]. كان **أمين الخولي** يرى أن التربية الوجدانية هي الطريق نحو بناء الإنسان المسؤول الناهض، من هنا ندرك الواجب الخطير الذي يضطلع به أستاذ البلاغة في المجتمع؛ فهو "كائن حي في جماعة، يحتاج إلى الاحتفاظ بأمارة الحياة، من قوة النماء، والمقدرة على التمثل و الاغتذاء" [2].

إن مهمة أستاذ البلاغة لا تنحصر في التلقين؛ فأولى بنا أن نعده مسؤولا عن تدبير المزاج الفني للمجتمع و إكساب المتعلمين الذوق الأدبي الرقيق، وتلك مهمة تقتضي منه الارتباط بالحياة المتجددة و إصاخة السمع لكل ما يجري حوله من موجات فنية، سواء كان مصدرها الفنون المعروفة من موسيقى ونحت وتشكيل

---

[1] نفسه،(ص:58).

[2] نفسه،(ص:15).

وسينما..الخ، أو كان مصدرها أنماط الحياة وطرزها، مما يؤثر في الذوق. إن العمل المنوط بأستاذ البلاغة الاتصال بهذه المؤثرات و إدراكها حتى يتحقق ربط الدرس البلاغي بدنيا المتعلمين.

لاشك أن الأهمية التي يحظى بها أستاذ البلاغة في تفكير **أمين الخولي**، تؤول في واقع الأمر إلى المكانة الرفيعة التي حظي بها الفن في ثقافة رواد النهضة؛ "فليس الفن ترفا وكمالا في الحياة، بل هو مادة إنسانية الإنسان، وعنصر معنويته؛ وليس غير هذه الإنسانية والمعنوية يخلق الحضارة و يوجد المدنية؛ والفن القولي أمس الفنون اتصالا بهذه المعنوية والإنسانية"[1]. وكان على هذا الأستاذ أن يؤدي رسالته التي لم تعد مقتصرة على إخراج معلمين يرتزقون بتعليم اللغة و تدريس آدابها المتوارثة، بل أصبح عمله يتجاوز ذلك إلى تربية وجدان أبناء المجتمع وترقية إحساسهم بالجمال؛ فلعل ذلك أن يعمل على "الرفع من درجة إنسانيتهم"[2].

ولاشك أيضا أن تلك الأهمية المشار إليها، ترجع إلى مكانة كلية الآداب في المجتمع الناهض؛ فلا غرابة أن نجد **أمين الخولي** يعقد مقارنة بينها وبين كلية الطب، ويرى أن لهما أدوارا متكاملة؛ فإذا كانت كلية الطب تعمل على توطيد الحياة الصحية للمجتمع لتقوية حيويته ووجوده، فإن كلية الآداب تشارك في هذه المهمة بواسطة توفير الحيوية المعنوية لأبناء هذا المجتمع. وإذا كان للجامعة واجب مقدس يتمثل في النهوض بحياة المجتمع فـ "ما أجل نصيب كلية الآداب من هذا الواجب الكريم!"[3].

يتسم حديث **أمين الخولي** عن أستاذ البلاغة بألفاظ مستعارة من الحقل العسكري؛ فقد وصفه بأنه قائد للرأي الأدبي ومجاهد في أحد كتائب جيش المعرفة والحياة[4]. ولعل هذا الوصف المجازي أن يبين المسؤولية الجليلة التي ألقيت على عاتق أستاذ البلاغة لكي يضطلع بدوره في بناء الحياة الراقية للمجتمع؛ هذا الدور الذي تقلص مع انحساردور كلية الآداب في المحيط الجامعي والاجتماعي. وهاهو أستاذ البلاغة اليوم يستعيد كلمات الشيخ المستنيرة بلون من العزاء قد تنسيه ما آلت إليه بضاعته من كساد!

---

[1] البلاغة و علم النفس ، ضمن كتاب صلة الإسلام بالمسيحية ، (ص. 143)

[2] نفسه.

[3] مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب.الجزء العاشر.الهيئة المصرية العامة للكتاب.1995.(ص:143).

[4] نفسه،أنظر الصفحات(202،147،26،3)ومواضع أخرى في مؤلفاته.

البلاغة والحياة

لم يكن لفظ "الحياة" مجرد لفظ عارض في معجم الثقافة الأدبية في أوائل هذا القرن؛ فقد دخل هذه الثقافة في خضم الصراع بين "المتشبثين بهذه الحياة" الذين يحاولون بثها في دراسة العربية وعلومها، وبين "المتوقفين في ذلك كله، المناضلين دون أيسره"[1] وما لبث أن صار من الكلمات المفاتيح التي يمكن الاهتداء بها في قراءة تصور رواد النهضة الأدبية.

لقد كان هؤلاء الرواد مشغولين بكبريات الأمور، من ذلك النهوض بالإنسان، فرأوا أن البلاغة ينبغي أن تعبر عن إرادة الحياة، ولأجل ذلك قاوموا الصنعة، وترددت في كتاباتهم كلمات: الصدق والطبع والفطرة والشخصية. وكانت كلمة "الحياة" تدل على معان مختلفة، منها العصر والبيئة والذات و روح الإنسان والحرية. وقد دلت كلمة الحياة في كتابات أمين الخولي على هذه المعاني جميعها، غير أن المعنى الذي نريد أن نوجه إليه هذه الكلمة، هو أقرب إلى مجال الأدب وطبيعته؛ أعني بهذا: القيم الإنسانية. وكانت محاولة **أمين الخولي** أن يجعل الدرس البلاغي في خدمة الإنسان بواسطة تنمية شعوره بالجمال المنزه عن المنافع المادية؛ فالأدب تعبير عن الوجدان والمشاعر والقيم الإنسانية المتسامية، يقول في هذا المعنى: "المنهج الأدبي في الدرس يقوم على تقدير..الأحوال الوجدانية غير الإثباتية ولا البرهانية، ولا الإنكارية، ولا الترددية؛ بل الشأن عنده: للطمع، والخوف، والأمل، والرجاء، والرهبة، والحب، والكره... وما إلى ذلك مما نصفه في جملته بأنه كل ما يتصل بهذا الإحساس بالحسن، الذي ينهض الفن للتعبير عنه؛ فيعنى من شؤون الحياة الإنسانية بما لا.يحتكم فيه إلى العقل "[2].

يدعونا **الخولي** إلى النظر إلى الأدب وكأنه صورة للحياة وليس صناعة عقلية أو نظما وهياكل. ومن ثم فإن عمل المحلل البلاغي يتجاوز وضع القواعد والتحديدات والإحصاء والوصف الشكلي إلى استجلاء قيم الحياة في الأساليب وتفسير الإحساس الجمالي باعتباره قيمة إنسانية رفيعة.

---

[1] فن القول ، (ص:7).

[2] نفسه ، (ص: 204)

ومهما كانت دلالة لفظ الحياة مرتبطة برؤى إيديولوجية وقومية وعلمية فرضها سياق العصر، فإن دلالته التي أومأنا إليها تكشف عن وجود تصور جمالي إنساني رحب للإبداع الأدبي دافع عنه **أمين الخولي**؛ غير أن التاريخ أثبت أنه ليس الموقف الوحيد في الثقافة التي أنتجت حول الأدب؛ فلا يزال النظر العلمي حتى الآن ينافس المنهج الأدبي في دراسة الأدب وتحليل الأعمال الأدبية.

دفـــاع عن البلاغة الأدبية

كان **أمين الخولي** يعلم أن البلاغة العربية دوحة متشعبة الأغصان متعددة الفروع؛ ولأجل ذلك عمد إلى تشذيبها بحثا عن غصن يطمئن إليه ويتفيأ ظلاله. ولم يكن هذا الغصن سوى البلاغة التي اتخذت المنهج الأدبي الفني "كاملا غير منقوص؛ واضحا غير مضطرب؛ أدبيا لا شية فيه من علم ولا فلسفة ولا كلام، ولا غبار عليه مما عدا الوجدانيات المحتكمة، والذوق المسيطر؛ فنيا بارئا من تداخل المناهج واختلاطها"[1].

لقد كان دفاعه عن البلاغة الأدبية ينسجم مع بروز تصور جديد للأدب ينزهه عن الغايات العملية؛ فكان على هذه البلاغة أن تتجاوب مع مطالب الإنسان في التعبير عن روحه المتسامية وشعوره بالابتهاج والمتعة بعيدا عن مقاصد النجاح والإقناع والاحتجاج. كان **أمين الخولي** يرى أن التقدم العلمي في مناحي الحياة المختلفة قد ترك أثره الواضح في رقي الوجدان الإنساني وإحساس الفرد بالحاجة إلى الفن لإرضاء رغباته الداخلية؛ إن "النهضة الإنسانية وحدة متسقة، يعود بعضها بالخير على بعض، ويفيد بعضها بعضا؛ فالرقي العلمي المادي، يفيد الجانب الفني كذلك، والتقدم العملي يؤثر في الجانب النظري؛ لأن دائرة المعرفة البشرية لا ينفصل فيها جزء عن جزء."[2]

وعلى هذا النحو أصبحت كلمة الوجدان ذات أهمية خاصة في كتابات **أمين الخولي**، الذي اعتبر النهضة الأدبية طليعة النهضات العربية [3]. وكأن تربية الوجدان والارتقاء بالذوق يحفزان الفكر والعقل للتقدم في ميادين العلم والاجتماع

---

[1] نفسه، (ص: 140)

[2] نفسه، (ص: 6)

[3] نفسه، (ص: 75)

والسياسة. وفي هذا السياق يقول مصطفى ناصف:" كان ارتباط مفهوم النهضة بالوجدان ملمحا أساسيا في تفكير الرواد"[1]. وربما كان هذا مفهوما في سياق ثقافة تؤمن بأن الأدب تعبير عن الحاجات الروحية للمجتمع، وليس مجرد "مشغلة المتعطلين، يزجون الوقت، ويملئون الفراغ"[2]، أو حرفة يزاولها صاحبها لأغراض نفعية ضيقة.

إن تبلور تصور جديد للأدب في أوائل هذا القرن، كان دافعا لتجديد البلاغة وجعلها درسا يستمد منهجه من الطبيعة المخصوصة للأدب؛ أي ضرورة النظر إليه باعتباره نشاطا وجدانيا يعبر عن الذوق والشعور. لقد بذل **الخولي** ما في وسعه لتخلية الدرس البلاغي من وسائل ما أسماه ب "المنهج العلمي النظري" كالعناية بالتعريف والتحديد والقاعدة والجدل والمنطق. لقد دخلت هذه الوسائل دائرة البلاغة الأدبية مما أدى إلى اضطراب المنهج واختلاطه، وأصبح الدّرس البلاغي بأبحاثه المقحمة لا يستجيب لروح الأدب، أو إن شئنا قلنا إن البلاغة كانت تتوخى الوظيفة التواصلية[3] أكثر مما تتوخى الوظيفة الجمالية في تناولها للأدب. على هذا النحو تراجعت مكانة الأدب في إمبراطورية البلاغة الواسعة، وضاع المنهج الأدبي في خضم تداخله بالمناهج الكلامية والأصولية والنحوية والمنطقية.

وكان من نتائج ذلك غياب منهج يلائم طبيعة الأدب ويُخلِصُ للحكم الجمالي بدل الأحكام العقلية والعلمية.

كان **أمين الخولي** يرى أن "البلاغة هي الدرس الموضوعي الوحيد في الأدب"[4]، ومعنى ذلك أنها العلم الذي يجعل ما يصطلح عليه اليوم ب"الأدبية"، موضوعا لدراسته. وأما علوم الأدب الأخرى، فإنها تعنى بدرس ما حول الأدب؛ أي الجوانب المتعلقة بالوظيفة الأدبية. ولأجل ذلك عمل **الخولي** على تحلية الدرس البلاغي ووصله بميادين تعمق فلسفته وتخصب أدواته؛ مثال ذلك الفنون ومذاهبها والدراسات النفسية والجمالية. لم يكن الشيخ يؤمن باستقلال الوظيفة الأدبية عن قيم الحياة، ولم ينظر إلى المتعة الفنية نظرة شكلية خالصة، ولكنه كان يؤمن بأن للأدب حقائق ينبغي الاهتداء إليها بأدوات مخصوصة، ربما بدت لدعاة العلمية في الدراسة

---

[1] اللغة و البلاغة و الميلاد الجديد ، (هامش رقم 4 ، ص: 150)

[2] فن القول ، (ص: 208)

[3] . A. kibidi Vargada, Discours, Récit, Image,ed. Pierre Margada . Bruxuelles. 1989. Liège. P. 16. يقول كيبيدي فاركا: " يمكن التمييز في أي نص بين عناصر الإخبار و عناصر التواصل".

[4] فن القول ، (ص. 101)

الأدبية الآن أنها ترجع إلى مرحلة لم يكن فيها النقد الأدبي قد تشكل في صيغته العلمية. ولكن هل يجوز حقا الحديث عن نقد علمي في مجال الأدب؟!

وإذا كنت أعفي هنا نفسي من الإجابة المباشرة عن هذا السؤال، فلاشك أن تعرف آليات البلاغة في صورتها المجددة عند **أمين الخولي**، يسمح لنا بمعالجته. فهذه البلاغة لا تقوم على القواعد أو الضوابط ولكنها تقوم على الذوق والخبرة والبصيرة؛ إن تلقين القواعد وتعليم المناهج لا يصنعان الناقد، وقديما اشتكى **الآمدي** كثرة تعاطي الناس النقد وادعائهم معرفة الشعر من غير ذوق مكين أو دربة طويلة[1]. وفي عصرنا هذا لا أحد ينكر أن اصطناع المناهج وتطبيق القواعد دون ارتياض فني وإعداد وجداني، قد أضر بالنقد وجعله حرفة ينتحلها، كما يقول **الخولي** " كل من قعدت به الهمة عن الجد في الحياة، ممن نشهدهم يملئون أسواق الأدب ونواديه، ويختلسون صفة الناقد"[2].

لقد نادى **الخولي** ببلاغة لا تختلف عن الفنون الجميلة؛ بلاغة قوامها الذوق والحس المرهف والمزاج المصقول بعيدا عن النظر العقلي والوصف البارد. ولا ريب أن هذه المقومات كفيلة بأن تجعل البلاغي يتخطى دائرة الأحكام المطلقة والأوصاف الغامضة والتعليلات الركيكة، بحثا عن "سر الحياة في الأسلوب"[3]. على هذا النحو تصبح وظيفة الناقد أو البلاغي الكشف عن القيمة الجمالية الرفيعة في الأعمال الأدبية؛ فليس المقصود بحياة الأساليب التي أشار إليها **الخولي**، سوى ما تزخر به من معان ودلالات، وما تنطوي عليه من شعور إنساني عميق.

إن تجديد البلاغة المتمثل في وصلها بالدراسات النفسية والجمالية وبالخبرة بالنفس الإنسانية في الحياة، يخوّل لها الاضطلاع بتقييم الأعمال الأدبية وتمييز الجيد من الرديء؛ فوظيفة البلاغة لا تنحصر في تحليل مواقع الجمال الأدبي، ولكنها تصبو إلى صيانة "الحياة الأدبية من تطاول المتطاولين، وعبث الجاهلين، فلا يكون فننا القولي لعبا بالألفاظ، ولا تعلقا بمشكلات سطحية"[4]. ولن يتهيأ ذلك إلا بواسطة الذوق الذي منحه **الخولي** سلطة الحكم الراجح الذي ليس له صرامة الحكم العقلي أو انضباط البرهان العلمي، ولكنه مع ذلك قوة من قوى الحكم و"فطرة

---

[1] الموازنة ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العلمية ، بيروت ، (ص. 373)

[2] البلاغة و علم النفس ، (ص. 148)

[3] نفسه ، (ص. 152)

[4] فن القول ، (ص. 208)

تمنحها السماء وتمدها ثقافة كاملة"[1]، يستطيع صاحبها أن يقبل أو يرفض، وأن ينبه القراء إلى النواحي الجمالية، وإن عزَّ الدليل القاطع؛ فالذوق قوة ينبغي الاعتراف بنفاذ أحكامها وعمق حدسها وصدق تأملها كما لو كانت حقائق مجربة أو وقائع ملموسة.يقول **شكري عياد** إن الذوق المرتبط بالقيمة" لا يرجع إلى المزاج الشخصي، بل هو نقيضه. إن مرجعه النهائي هو استعداد مستقر في الطبيعة البشرية، مثله مثل المنطق"[2]. فالإنسان يتحاكم إلى الذوق كما يتحاكم إلى المنطق؛ ولعل إدراك هذا الأمر أن يجعلنا نطمئن إلى الذوق ونتلقى أحكامه بالرضى، وربما وجدنا منها "أنفذ مما ينتج القياس، ويخرج البرهان" و"أنفس مما تقدم الحجج، وتهدي إليه الأدلة"[3]. فإذا كان العقل يقر بالفكرة، فإن الروح تنتعش بالعاطفة. فهل كان **أمين الخولي** يدعونا إلى التخلي عن النظرة التي تجعل الذوق في الجانب المقابل للعلم؟.

البلاغة الرحبة

لم تكن دعوة **أمين الخولي** إلى تخلية البلاغة من مناهج علوم الثقافة الإسلامية وأبحاثها، إنكارا لأهميتها في تكوين هذه البلاغة. فقد أشار إلى الصلة القوية بين "الثقافة الأدبية العربية" و"الثقافة الدينية الإسلامية"؛ بحيث لا يقوى الباحث على إدراك كثير من المقولات البلاغية الأدبية دون استيعاب للثقافة الدينية الإسلامية، بل إنه نادى بالعمل على الانتفاع بما دار حول القرآن من دراسات تناولت سمات تعبيرية فنية، من قبيل الإضمار والإبهام، والإشكال، والخفاء والإجمال، والإشارة، وغيرها. ولكن دعوته تلك كان الغرض منها تخصيص البلاغة وتوسيعها في الآن معا.

كان غرض **الخولي** جعل البلاغة درسا يخلص للأدب متمثلا روحه ومدركا تميزه؛ وهو ما يعني أن على البلاغة استصفاء أدواتها وتقنينها على نحو يَحُدُ من اتساعها ويوجهها لخدمة الإبداع الأدبي. وفي الآن نفسه سعى إلى توسيعها من الداخل. يقول في هذا الصدد بأن البلاغة "في حاجة إلى سعة شاملة، وبسطة

---

[1] نفسه ، (ص. 213)

[2] دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد ، (ص : 38)

[3] فن القول ، (ص. 92)

وافرة"[1]. وهو يقصد بذلك، توسيع دائرة البحث البلاغي لتشمل حدودا ضاقت عنها البلاغة القديمة لتأثرها بحدود البحث المنطقي؛ فالبلاغة في صورتها المتأخرة تبدأ "بالبحث في المفردات وخصائصها وهو علم المعاني. ثم البحث في المركبات ودلالاتها وهو علم البيان. ثم تحسين ثانوي وهو علم البديع. وفي هذا كله لم يتعد البحث دائرة الجملة التي رأوها نظيرة القضية.."[2]. ولكي تتحقق البلاغة الأدبية في صورتها المجددة، فإن عليها أن تقترح نظاما آخر أرحب وأوفى بطبيعة العمل الأدبي؛ ويمكن تجسيد هذا النظام في المرتكزات الآتية:

- تقترح البلاغة المجددة أن تصبح وحدة التحليل متمثلة في النص بدل الجملة؛ وبذلك يغدو موضوع الدرس البلاغي القصيدة الكاملة أو النص النثري بتمامه؛ وهو ما يؤذن بانفتاح البلاغة على الأدب بمدلوله الإبداعي الحي.

- تدعو البلاغة المجددة إلى درس السمات الأسلوبية الجزئية في سياق المعنى الكلي للنص أو قصد الكاتب. وعلى هذا النحو يتجاوز الدرس البلاغي البحث في الأسلوب بمدلوله اللغوي إلى البحث في المعاني الأدبية "بما هي روح العمل الأدبي ولبابه"[3].

- تعمل البلاغة المجددة على درس الأساليب الفنية المعتمدة في العمل الأدبي؛ من حيث وظائفها الأدبية ودلالاتها الاجتماعية والإنسانية.

- تقوم البلاغة المجددة على مبدأ دراسة وتحليل جميع الأنواع الأدبية شعرية ونثرية، قديمة وحديثة. وبهذا لن يقتصر الدرس البلاغي على معالجة الشعر أو فنون القول الأدبي القريبة منه كالخطابة والترسل، ولكن سيشمل أيضا أنواع أدبية سردية كالمقامة والخبر والقصة والرواية. وسيكون أساس البحث في جميع هذه الأنواع، اعتبار ما تتقوَّم به من مكونات وسمات خاصة بكل نوع.

ضرورة الأدب وضرورة البلاغـة

---

[1] نفسه، (ص. 183)

[2] البلاغة العربية و أثر الفلسفة فيها، (ص. 27)

[3] فن القول، (ص. 187)

على الرغم من تعدد معاني البلاغة؛ فإن مدارها لا يكاد يخرج عن معنى "جودة الكلام". وقد يختلف مفهوم الجودة من حقبة إلى أخرى، إلا أن تاريخ البلاغة أثبت حاجة الجماعة إلى القول الجيد؛ هذه الحاجة هي التي كانت وراء ظهور الشعراء والخطباء والقصاصين والروائيين وغيرهم من صناع فنون القول الذين يساهمون بنصيبهم في الارتقاء بالحياة الإنسانية. وإذا كانت بعض فترات التاريخ قد وجّهت هذه الحاجة لخدمة أغراض عملية نفعية، فإن حاجة الإنسان اليوم إلى الأدب توجهها فلسفة ترى "الجمال غاية من غايات الحياة الكاملة، الخليقة بأن تنعت بأنها حياة إنسانية"[1].

لم تكن دراسة الأدب قديما في أغلب الأحيان خالصة الوجه للوظيفة الأدبية؛ فقد كانت وسيلة من وسائل خدمة الدين والتشريع أو طريقا من طرق الكسب والعيش. كان الأدب يطلب لهذه الغايات العملية التي تجعله وسيلة وليس مقصدا في ذاته. ومع التقدم العلمي حصل إكبار للفن وأصبح الإنسان أكثر نزوعا إلى إرضاء رغباته الجمالية وأحرص على الرفاهية والارتقاء بالذوق. وعلى هذا النحو أصبح الأدب، كما يرى الخولي، "مظهرا من مظاهر الحياة المعنوية للجماعة؛ وحاجة فنية من حاج الأمة؛ ليس طلبها لها بأقل من طلبها لسائر المرافق التي تقوم بها الحياة الرافهة الراقية، ولا عنايتها بها أقل من عنايتها بالنظام، والنظافة والصحة؛ بل الحرية والطلاقة؛ فالفن ضرورة من ضرورات الحياة الإنسانية.."[2] إن الأدب "حاجة إنسانية" و"مادة من مواد الحياة" ومكون من مكونات المجتمع المدني الراقي، لا يقتصر تأثيرها على الوجدان الإنساني فحسب، ولكن أثره يمتد إلى الحياة المادية العاملة؛ فهو يدل الإنسان على "طرائق التسامي" التي تعينه على التهوين من مصاعب الحياة المادية، ويبث في حياة المجتمع" روحا آملة، وهمة طامحة؛ فتسمو الآمال، بقدر ما تدق المشاعر، ويعمق الإحساس، فيأنف من احتمال الظلم، والرضا بالضيم، وينفر من حياة لا معنى فيها، ولا جمال ينسقها.."[3].

على هذا النحو يكشف **الخولي** عن وظيفة الأدب؛ فهو "مادة إنسانية الإنسان"[4]؛ وهي وظيفة تجعل البلاغة لا تنحصر في دراسة الشكل، بل تستوعب التكوين الجمالي للعمل الأدبي في علاقته بالإنسان والحياة. فعندما تقوم البلاغة

---

[1] البلاغة العربية و علم النفس ، (ص. 144)

[2] نفسه ، (ص. 141-142)

[3] نفسه ، (ص. 149)

[4] نفسه ، (ص. 143)

بالبحث في كيفية تعبير القول عن الإحساس بالجمال[1]؛ فإنها تتولى ذلك من منطلق يرى النشاط الوجداني جزءا لا ينفصل عن مظاهر الشعور الأخرى. فالوجدان والفكر والإرادة، يتأثر بعضها ببعض،[2]. من هنا ندرك ضرورة البلاغة في حياة الإنسان كما أراد الأستاذ **الخولي** أن يبثها في عقول تلامذته وقرائه من بعده!

---

[1] مناهج التجديد ، (ص. 256)

[2] فن القول ، (ص. 156)

الفصـــــل الـــرابـــع

الـــبـلاغـــة الـــرحبـــة

بلاغتنا في حاجة إلى سعة شاملة، وبسطة والرة ..

أمين الخولي، فن القول، (ص. 183)

البلاغة والإشكال الأدبي

عندما نعت جيرار **جينيت** البلاغة الجديدة بأنها بلاغة مقيدة أو ضيقة[1]؛ فإنه كان ينتقد تحول هذا العلم العتيق عن رحابته واتساع مجالاته وموضوعاته إلى مجرد أسلوبية أو إنشائية لا يعنيهما سوى رصد الصور التعبيرية التي تختزل في جوهرها ماهية الجنس الشعري. لقد كان **جينيت** يروم أن تتحول البلاغة إلى سيميائية أنواع الخطاب[2]؛ أي إلى علم غير مقيد بالشعر أو بالمجال الأدبي؛ فالبلاغة المطلوبة ينبغي ألا تنحصر في نظرية الشعر، إن عليها أن تستعيد أراضي إمبراطوريتها الواسعة التي كانت عليها في العهد الكلاسيكي. و على نحو ما سبق لي أن قلت في موضع آخر:

> إن سلطة الشعر على البلاغة أدت إلى انحلال التوازن الذي كان قائما بين أجزائها لتختزل في الجزء الخاص بالأسلوب. وسيمتد تيار الاختزال الجارف إلى أن صارت نظرية في المحسنات البلاغية أو نظرية في الاستعارة فقط، وعلى هذا النحو كان الشعر وراء دكتاتورية الاستعارة في الفكر البلاغي الحديث

---

[1]Genette. G. La Rhétorique restreinte, in Figures 3 , ed. Du Seuil. Paris 1972. Collection Poétique.
[2]Ibid., p.40.

لتتم بذلك نهاية مرحلة أساس في تاريخ هذا العلم العتيق. إن ما كان يسمى بلاغة أصبح مجرد نظرية الأسلوب الشعري. وفي سياق هذا الوضع لم يكن جائزا الحديث عن البلاغة بمعناها الكلاسيكي ولا بمعناها الشامل لجميع الأنواع الأدبية؛ فبعد "**شيشيرون**" وابتداءً من "**كينتيليان**" إلى "**فونتانيي**" أحكم الشعر سيطرته على البلاغة.[1]

ومهما كان قصد **جينيت** من دعوته في مقاله الشهير؛ فواضح الآن أن تطابق البلاغة مع الأسلوبية أو الإنشائية في الثقافة الغربية الحديثة، كان وراء تكاثر الأصوات المنادية باستعادة البلاغة لأجزائها المصادَرَة؛ على هذا النحو لا يعدم الدارس اليوم أبحاثا بلاغية لا يعنيها المكون الأسلوبي بقدر ما تعنى بالمكون الحجاجي الإقناعي في اللغة والخطاب. ولا غرابة أن يكون أصحاب هذه الأبحاث من اللسانيين التداوليين والفلاسفة والمناطقة، وإن شاركهم بعض محللي الخطاب[2] الذين استثمروا التراث البلاغي الكلاسيكي في أفق سيميائي يتوجه إلى جميع أنواع الخطاب.

إن تطلع البلاغيين الجدد نحو بلاغة عامة تستعيد الصورة الفسيحة التي كانت عليها البلاغة الكلاسيكية قبل أن يستولي عليها منظور الأدب، هو منزع سيميائي غير معني بالإشكال الأدبي الجمالي تحديدا؛ ولأجل ذلك كان مفهوم الرحابة الذي نقصده هنا غير منفصل عن الإشكال الأدبي؛ أي إنه لا يربط بالضرورة مدلول الرحابة باستيعاب مجموع الأجزاء التي كونت البلاغة قديما وهي: *الإيجاد والترتيب والأسلوب*، وبالتوجه إلى عموم الخطاب. إن صفة الرحابة تتحدد دلالتها داخل الدائرة الأدبية التي اختزلتها البلاغة الأدبية الجديدة في مكونات أسلوبية محدودة مستمدة أساسا من الجنس الشعري.

تستمد البلاغة مفهوم الرحابة من طبيعة تصورها للخطاب الأدبي؛ فهي إذ تتعامل مع الأسلوب لا تختزله في مكونات محدودة، كما أنها لا تختزل الأدب في الشعر، بل تتعاطى جميع الأنواع الأدبية، ولا تنحصر في التصنيف الشكلي للصور

---

[1] محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة - الرباط، ط I 1993 (ص. 21)

[2] أنظر على سبيل المثال: هنريش بليت، البلاغة و الأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، منشورات سال، 1989. و يمكن الرجوع إلى كتاب " مقولات بلاغية في تحليل الشعر " الذي أفردت فيه فصلا خاصا لقراءة نموذج هنريش بليت (ص. 28-38)

البلاغية المتعالية، بل يهمها استشراف ما ينطوي عليه العمل الأدبي من سمات تعبيرية منفتحة وكشف ما ينضمُّ عليه من دلالات وقيم إنسانية.

الــبــلاغــة المعممَــة

في سنة 1970 قدمت جماعة (مو) كتابا يحمل عنوان "*البلاغة العامة*"[1] الذي شكل إسهاما فيما سمي بالبلاغة الجديدة. وقد أقرت هذه الجماعة بأن مصطلح البلاغة بمعناه القديم لا يجري على مشروعهم إلا جزئيا أو على سبيل المجاز؛ فقد انصرفت عنايتهم إلى الوجوه البلاغية التي تتماثل مع ما كان يسمى قديما بالعبارة أو الأسلوب elocutio؛ أي إلى أحد أجزاء البلاغة بمفهومها الشامل. وهم لا يخفون انتماء بلاغتهم إلى مجال نظرية الأدب، حيث يندرج اهتمامهم بالوجوه البلاغية في سياق توجههم نحو الوظيفة الشعرية (أو الوظيفة البلاغية وفق الاصطلاح الذي يفضلونه) للغة وليس الوظيفة الإقناعية.

يتحدد مشروع البلاغة الجديدة من منظور هذه الجماعة، في سعيها إلى سد نقائص الأسلوبية المعاصرة التي أهملت واحتقرت دراسة الخصائص الأسلوبية المقننة في مصطلحات لا طائل منها. فهم يرون أن التحليلات الأدبية اليوم إما تستخدم مصطلح "الصورة" الفضفاض، أو تعمل على استخدام مصطلح "الاستعارة" لتعيين جميع الخصائص البلاغية التي تواجهها.

على هذا النحو يتحدد مفهوم البلاغة داخل دائرة الأدب، مما استوجب من الجماعة التفريق بينها وبين مجالين قريبين هما: الإنشائية Poétique والأسلوبية، اللذين رأى فيهما المعترضون نظيرين للبلاغة في صيغتها المقترحة في الكتاب المذكور. غير أن الجماعة تنكر هذا التناظر المزعوم وتوضح الفرق بين البلاغة والإنشائية قائلة إن :

> البلاغة هي معرفة الخصائص المميزة للغة الأدب. أما الإنشائية على نحو ما نفهمها فهي المعرفة الشاملة لمبادئ الشعر العامة، باعتبار أن الشعر هو نموذج الأدب كما هو مقرر. وبناء عليه فإن السؤال الذي يشغلنا يتعلق بإسهام البلاغة في تشكيل

---

[1] Groupe mu , Rhétorique générale , ed. Seuil , 1982

معرفة موضوعية بالأدب الذي لا تملك الادعاء بأنها يمكن أن تستوفيه.[1]

تدرس البلاغة البنيات الشكلية للخطاب الأدبي بينما تتولى الإنشائية والأسلوبية مهمة تفسير تأثيرها وقيمتها؛ فالبلاغة غير معنية بقياس درجات فنية الوجه البلاغي واستنطاق دلالاته أو سبر مستوى تلاؤمه مع الاستخدام اللائق أو مع الوعي الجمالي. باختصار إن مهمة البلاغة التي صاغتها جماعة **(مو)** تتمثل في تشكيل نموذج للوجوه البلاغية باعتبار أنها مقولات فارغة، ولأجل هذا فضلوا استخدام مصطلح "الوظيفة البلاغية" بدلا من مصطلح "الوظيفة الشعرية" مادام تعاملهم مع الوجه البلاغي لا يتوخى التأثير الدلالي الذي ينشده قارئ الشعر. إن المهم بالنسبة إليهم في هذه المرحلة هو التقيد بالآليات اللغوية الخالصة وعدم تجاوزها إلى المعطيات النفسية والاجتماعية التي يقتضيها الخوض في القيمة الجمالية للوجوه البلاغية. يقولون في هذا المعنى:

.. ليس من العبث أن نتصور أننا نستطيع يوما ما التفكير في المشروع القديم المتمثل في تصنيف الوجوه البلاغية الممتلئة؛ أعني كل ما يرتبط بمفهوم النوع ومقولة الجمال.. غير أن الإجراءات الأكثر خضوعا للمقاربة في الوقت الحاضر تتعلق بالطبع بالوجوه البلاغية الفارغة؛ أي المتعلقة بشكلها الثابت وليس بجوهرها المتغير.

إن دراسة لا تفسر لماذا وكيف يكون نص ما فعالا، ينبغي على الأقل أن تفسر كيف ولماذا يعد هذا النص نصا. نريد القول: ما هي خصائص اللغة التي تميز (تخصص) الأدب، وبتعبير آخر، إذا كان علينا أن نقر بأن صورة ما على سبيل المثال جميلة باعتبار أنها جديدة لم يسبق ورودها (بهذه الصيغة وفي هذا الموضع) فإنها ينبغي فحسب أن تكون صورة[2].

إن التقريب بين البلاغة وبين الإنشائية والأسلوبية فكرة تنكرها جماعة **(مو)** لاعتبارات أهمها؛ أولا، إن البلاغة وإن رصدت خصائص النص الأدبي، فإنها توجه عملها إلى جميع أنواع الخطاب. ثانيا، يسعى المشروع البلاغي إلى وضع

---

[1]Ibid., p. 25.

[2]Ibid., op, cit., pp. 13-14.

بنيات ثابتة تحدد عددا من الاستخدامات اللغوية. ثالثا، تعمل البلاغة على إنتاج نموذج تصنيفي. رابعا، تندرج البلاغة الجديدة في سياق هيمنة معيار العلم الذي يتم به تقييم الظواهر والمعارف، وفي النشاط المتزايد للتحليلات العلمية للخطابات. من هنا اعتبرت البلاغة من بين المعارف القديمة التي تستحق اسم العلم[1]؛ وبناء عليه لا يجوز خلط البلاغة بالأسلوبية التي تعنى بما هو خاص وفردي، وتنظر إلى الأسلوب من وجهتي التعبير والتأثير.[2]

لقد اقتضى وضع نموذج للوجوه البلاغية صياغة مفاهيم إجرائية تحدد بشكل صارم تصور الجماعة للخطاب الأدبي. ولأجل هذه الغاية، عمدوا إلى اختزال الأدب في الشعر، وقد تمثلت بدهيتهم في أن "الأدب هو أولا استخدام فريد للغة. وعلى هذا النحو تغدو نظرية هذا الاستخدام هي ما يشكل بالضبط الموضوع الأول لبلاغة عامة"[3]. إن الأدب بهذا المعنى هو تشكيل وتحويل للمادة اللغوية؛ من هنا كانت البلاغة هي مجموعة من العمليات التي تُجرى على اللغة[4]، وهذه العمليات أو التقنيات التحويلية هي موضوع تحليل البلاغة العامة وتصنيفاتها.[5]

تنطلق جماعة (مو) من الفرضية العامة القائلة إن هناك معيارا أو درجة صفر في أي نمط من الخطاب يعمل المنشئ البلاغي على الانزياح عنه لإنتاج معان وتأثيرات مخصوصة[6]. فالبلاغة تكمن في الانزياحات أو "وجوه البلاغة" التي يحدثها منشئ الخطاب، وقد أطلقوا عليها اسم "**الميطابول**" métaboles؛ وهي وجوه تشمل مختلف مستويات اللغة (وجوه صرفية وتركيبية ودلالية ومنطقية) وتخضع لعمليات تحويلية (الحذف والزيادة والاستبدال والقلب)، وهذه العمليات خاضعة هي أيضا لتقسيمات أخرى[7].

على هذا النحو ترى جماعة (مو) أن مفهوم **ياكبسون** حول إسقاط مبدأ التماثل من محور الاستبدال على محور التركيب، ليس المعيار الوحيد الذي يحدد الخطاب الأدبي، وإن كان المعيار الأكثر انتشارا في الشعر بالمعنى المحدد؛ ذلك أن

---

[1]Ibid., p.8.
[2]Ibid., p.218.
[3]Ibid., Op, cit., p. 14.
[4]Ibid., p.30.
[5]Ibid., p.23.
[6]Ibid., p.158.
[7]Ibid., pp. 41-49.

النظر إلى الأدب في عمومه يكشف عن وجود معايير أخرى تؤول جميعها إلى التحويلات المنظمة للاستخدامات غير الأدبية للغة[1]؛ أي إلى صور الميطابول.

ويبدو أن نعت بلاغة جماعة (مو) بأنها "بلاغة عامة" يجد مسوغه في طموحها إلى فتح البلاغة على مجال السرد؛ فهم وإن رأوا في اللحظة السيميولوجية مخاطرة إلا أنها تعد خطوة جديدة نحو بناء بلاغة معاصرة[2]. فالوجوه البلاغية التي تترتب على الإجراءات الأساس في الانزياح، لا تقتصر على صيغة التواصل اللغوي؛ فمنذ فترة تحدث نقاد الفن عن "الاستعارة التشكيلية"[3]، وبناء عليه يمكن الحديث عن الوجوه البلاغية في الخطاب السردي؛ ويصدر أصحاب البلاغة العامة في نظرهم لبلاغة السرد عن مفهوم الانزياح الذي يحدد بلاغة الرواية بالقياس إلى معيار نظري يرى أن الخطاب شفاف إلى درجة ينساب فيها الحكي على نحو طبيعي؛ وعليه فإن الخطاب الروائي المتسم بالانزياح لا يكف عن تذكيرنا بوجوده الخاص فيما يشبه الزجاج الصفيق الذي يستوقف النظر و يحجب عنا رؤية ما يوجد خلفه. إننا نتعرف الوظيفة البلاغية في فعلها الجوهري المتمثل في جذب الانتباه إلى الرسالة نفسها و ليس إلى العالم الواقعي أو المتخيل [4]. وتتحقق هذه الوظيفة بواسطة جملة من الانزياحات التي تحدث في مستويات الخطاب الروائي وهي (المدة الزمنية وتسلسل الأحداث والحتمية السببية والفضاء ووجهة النظر). وقد تم افتراض لكل مستوى من هذه المستويات درجات صفر أو معايير ثابتة يتم خرقها بواسطة الحذف والاستبدال والزيادة والقلب، حيث يترتب على ذلك مجموعة من الوجوه البلاغية السردية أو الروائية.

***

إذا كان البلاغيون الغربيون قد وجهوا انتقادات متباينة إلى مفهوم البلاغة العامة عند جماعة (مو) سواء بحجة اختزال البلاغة في الأدب، أو تهافت مفهوم الانزياح، أو الاهتمام بتركيب الصور البلاغية على حساب دلالاتها وتداوليتها،

---

[1]Ibid., p. 24.

[2]Ibid., p. 158.

[3]Ibid., Op , Cit ., P. 25.

[4]Ibid., P. 176.

وغير هذا من الاعتراضات[1]، فإن النقد الأدبي العربي أثنى على إنجاز جماعة (**مو**)؛ فلحمداني حميد رأى في كتابهم "مقترحا متكاملا لوضع أسس بلاغة السرد"[2]، ورأى أحمد اليبوري أنهم أسهموا بشكل هام في البلاغة النوعية، وذلك عندما نقلوا الصورة من مجال الشعر إلى مجال السرد.[3]

والحق أننا عندما نعود إلى تحديد الجماعة لطبيعة الخطاب السردي، فإننا لا نجد ثمة اختلافا بينه وبين الخطاب الشعري؛ فمفهوم الانزياح والإجراءات التحويلية الأربعة (الحذف والزيادة والاستبدال والقلب) هي مبادئ كلية تتجه نحو الخطاب المتعالي سواء أكان شعرا أم سردا روائيا؛ إنها تنطلق من السؤال العام الذي تأسست عليه إنشائية **ياكبسون**: ما الذي يجعل خطابا لغويا عملا فنيا؟

إن مصطلح "الوظيفة البلاغية" الذي اقترحته جماعة (**مو**) بديلا عن مصطلح "الوظيفة الشعرية" هو في حقيقة الأمر امتداد مفهومي له. والفرق الوحيد بينهما هو أن أصحاب البلاغة العامة صاغوا مفهومهم لكي يشمل جميع أنواع الخطاب، في حين اقتصر مفهوم **ياكبسون** على الخطابات اللغوية. وواضح أن المفهومين معا يتسمان بالتجريد النظري، إذ يتعاملان مع الخطاب باعتباره موضوعا متعاليا غير متحقق في جنس أو نوع.

لكن ألا يجوز القول إن القواعد البلاغية الكلية المستخدمة في تحديد الوجه البلاغي، قد أنصفت الخطاب السردي الروائي؛ حيث تعاملت معه بناء على مكوناته النوعية (الزمن والفضاء والأحداث ووجهة النظر..)، ولم تعبأ باللغة من حيث هي ألفاظ وتراكيب لا تحوز أية أهمية في السرد الروائي؛ وفي هذا اعتراف على الأقل بما أنجزته جماعة (**مو**) من خطوات على صعيد بلورة مفهوم البلاغة النوعية؟

صحيح أن هؤلاء لم يدمجوا الخطاب السردي في الخطاب اللغوي المطلق أو في الخطاب الشعري، وأدركوا أن الرواية باعتبارها خطابا سرديا، تصوغ بلاغتها على أساس مكونات مختلفة عن الشعر، غير أن الإشكال الحقيقي لا يتمثل في مجرد

---

[1] راجع في هذا الصدد :

Olivier Reboul , in L' argumentation , Textes édites par Alain Lempereur , Colloque de Cerisy. Ed. Margada. 1991. P.108.
A.Kibidi Varga., Discours, Récit, Image. P. 37.

[2] أسلوبية الرواية – مدخل نظري ، دراسات سال ، ط1 ، 1989 ، (ص. 80)

[3] في الرواية العربية ، المدارس ، ط1 ، 2000 ، (ص. 68 - 69)

تغيير المكونات واستبدالها؛ إن البلاغة النوعية ليست هيكلا أو نموذجا فارغا يُعبَّأ بمكونات الخطابات. كما أن السياق النوعي للرواية لا يتحدد بتلك المكونات السردية فقط؛ فهناك مكونات أخرى لم تكن لتؤخذ في الحسبان بالنظر إلى الطابع التجريدي الذي اكتسبه مفهوم الخطاب السردي في نموذجهم النظري، والذي جعله بعيدا عن مفهوم الجنس الروائي بمعناه النصي أو التداولي. إن المهم عندهم هو النموذج و ليس النص، القواعد و ليس السمات، التجريد وليس التحليل. تعمِّم "البلاغة العامة" قواعدها على عموم الخطابات، بصرف النظر عن ماهية هذه القواعد ووظائفها.

إن الإشكال الذي واجهته جماعة (مو) يتمثل في سعيهم إلى تحديد البلاغة أو"الوظيفة البلاغية" تحديدا كليا، وهو ما جعل تعميمهم أحاديا ومتعاليا، وفي النهاية نجده مقيدا بالسمة الجوهرية للجنس الشعري. نستطيع القول إن هؤلاء لم يحسموا مع مفهوم "الوظيفة الشعرية" سوى من جهة اللفظ والاصطلاح، أما جوهر المصطلح فقد ظل يتربص بهم ويوجههم حتى وهم يقرؤون الخطاب الروائي بمكوناته النوعية.

لقد ظل التركيز على الرسالة بواسطة صور الانزياح هو المفهوم الذي يحددون به طبيعة الخطاب الأدبي. فالاختلاف في النهاية بين الشعر والسرد الروائي يكمن في الوسائل وليس في الجوهر. إنه اختلاف شكلي يهم العناصر ولا ينظر إلى وظائفها ضمن نسق بنيوي وجمالي نوعي مختلف. إن هذا التعميم الذي لا يأخذ بالاختلافات النوعية ينبني على طموح لجعل البلاغة علما لا يُعنى بنقد النصوص وتفسير الأعمال.

إن الجهاز النظري الذي وضعه أصحاب البلاغة العامة لوصف الخطاب السردي ليس أداة تحليلية؛ إنه جملة من القواعد لوصف النص باعتباره هيكلا أو بناء جامدا وليس باعتباره نموذجا حيا؛ فهذه القواعد لا صلة لها بالتقييم حتى وإن تعامل أصحابها مع أعمال روائية ذات قيمة أدبية رفيعة.

إن الأدب ليس غاية أصحاب البلاغة العامة؛ إن غايتهم هي البلاغة ذاتها؛ أي وضع نموذج نظري للوجوه البلاغية، نموذج يشاكل روح العصر. إن البلاغة علم ولا يهمها الأدب من حيث إنه إبداع إنساني. على هذا النحو انحصر تحليل هذه الجماعة للسرد الروائي في مراقبة وضبط الوجوه البلاغية المنزاحة فيما يشبه حركة الذهاب والإياب من المعيار أو درجة الصفر إلى الانزياح أو الوجه البلاغي، أو العكس.

هل تختزل بلاغة الرواية في مبدأ الانزياح؟ وهل على التحليل البلاغي أن يقيد نشاطه بمراقبة صور الانزياح وقياس درجاته؟ هل هذه حقا هي البلاغة التي يتفنن الروائي في إبداعها للتواصل مع القارئ؟ أليست هذه المراقبة خاضعة لتصور نظري يراهن على صرامة القوانين من دون فهم حقيقي للعمل الروائي؟ أليست البلاغة العامة مشروعا نظريا وعلميا لا يتوخى الأعمال الفردية، ولا ينظر إلى البلاغة من حيث هي إفراز إبداعي وإنساني؟!

نحو بلاغة رحبة

واضح أن البلاغة الجديدة تسعى إلى التقنين والتقعيد والضبط مستلهمة النموذج اللساني والإنشائية والبلاغة القديمة؛ وبذلك فإنها قدمت مشروعها في سياق انتعاش الروح العلمية في الثقافة المرتبطة بالأدب؛ انتشار البنيوية والنقد الجديد والسيميولوجيا. إنها تقدم نفسها باعتبارها علما نظريا يتوخى الصرامة والنمذجة، وهو ما يجعل نشاطها غير متصل بالمفهوم العميق للإبداع الأدبي والنصوص الأدبية التي ينشئها أصحابها للتعبير عن القيم الإنسانية والفنية.

هذا هو مفهوم البلاغة الذي يعلق بذهن قارئ نموذج "البلاغة العامة"، ولا ريب أن كثيرا من الشك والضيق سيعتريانه إذا كان من الذين لهم شغف بقراءة الأعمال الأدبية، أو كان من طلاب المتعة الفنية. هذا الشعور سيحمله حتما للبحث عن بلاغة أخرى ترضي حاجياته الأدبية؛ وهو موقف يشبه الموقف الذي عاشه رواد النهضة الأدبية العربية عندما دعوا إلى تجديد البلاغة القديمة على أسس مختلفة تراعي كيان النص الأدبي ومطالب الإنسان الوجدانية والفنية. هذا ما عرفناه على الأقل في قراءات أمين الخولي البلاغية[1].

إنني لا أدعو هنا إلى العمل بمنهج أمين الخولي وخطته في التحليل البلاغي، ولكني أرى في تصوره للبلاغة مبادئ يمكن استثمارها في صياغة فكر بلاغي حديث يستجيب لحاجات القارئ المعاصر في تذوق الأعمال الأدبية وتفسيرها وتقييمها؛ إنه فكر بلاغي يقوم في جوهره على مبدأ التواصل الحي والمتجدد مع الإبداع الأدبي والقارئ، ولا يتنكّر للمبادئ الجمالية التي رسختها مختلف المناهج والنظريات الأدبية والممارسات النقدية. هذا الفكر البلاغي لا يمكن تصوره بمنأى

---

[1] راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب.

عن الإبداع الأدبي الذي يشكل نبعا متجددا يمده بالحيوية والحركة، ولأجل ذلك فهو ليس من قبيل النظر الخالص، وفي المقابل ليس ممارسة منطلقة وحرة لا تملك حدودا تقيدها وتجعلها معرفة منضبطة؛ فأي نظر بلاغي لا يمكن أن "يستحيل إلى نموذج فكري مستساغ ما لم تراع فيه **حدود بلاغية**"[1]. ولكن الإشكال يتمثل في طبيعة هذه الحدود أو القيود؛ فالبلاغة الأدبية لا يمكنها أن تقف عند الحدود المرسومة سلفا أو تذعن بالضرورة للقواعد، مادامت تراهن على رؤية رحبة للبلاغة ترتكز على سياقات غير مألوفة في النظر البلاغي المقنن؛ هذا النظر الذي استهلكته مفهومات من قبيل "البيان" و"التحسين" و"الخرق".

تستوعب البلاغة الأدبية هذه المفهومات التقليدية، غير أنها تتعداها إلى المفهوم الرحب الذي يمثله الأدب باعتباره في الجوهر تشكلا شاسعا للوظائف اللغوية، حيث تغدو مهمتها الكشف عن هذه الوظائف[2].

إن المحسنات اللفظية والصور البيانية وألوان الخرق الدلالي التي قننتها البلاغة القديمة والجديدة، لا تمثل سوى وظيفة من الوظائف المتعددة التي يفرزها الأدب ويكشف عنها التحليل البلاغي. إن حدود البلاغة أوسع مما يمكن تقنينه في أبواب أو نماذج؛ إنها تتسع لكل الإمكانات التعبيرية وتنفتح على مطلق الصنعات الأدبية وشتى صيغ التصوير، وليس لها ضابط سوى وظيفتها الجمالية والإنسانية المتمثلة في تشكيل النص وتعميق الرؤية والاستحواذ على المتلقي واستجلاء القيم الإنسانية.

إن الحدود الرحبة التي تقوم عليها البلاغة الأدبية، تتمثل في استثمارها لعلاقات جمالية يفرزها الإبداع الأدبي؛ فمفهوم البلاغة لا يقوم بالضرورة على مرتكزات مقننة كتلك التي صنفها علماء البلاغة قديما وحديثا في أبواب معروفة، بل يمكن إضافة مرتكزات مستمدة من سياقات لم يتم تسخيرها في بلورة مفهوم البلاغة كسياق الجنس الأدبي أو النوع الأدبي و سياق القراءة والسياق النصي .

يمكن إغناء مفهوم البلاغة إذن بالكشف عن علاقات جمالية محتملة بين الصور الأدبية وهذه السياقات؛ فالجنس الأدبي بمكوناته المخصوصة يمثل سياقا أو معيارا ضمنيا يوجه القراءة؛ هذا المعيار هو الذي يسمح لنا الآن بالكشف عن إمكانات تعبيرية جديدة وسمات بلاغية لا يمكن تعيينها سلفا، من قبيل ما تم الكشف

---

[1] محمد أنقار، البلاغة و السمة، مجلة فكر و نقد، العدد 25، 2000، (ص. 96)

[2] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (ص. 14)

عنه في بلاغة النثر مثل سمات "العجيب" و"الخارق" و" الطريف" و"الواقعي" و"الشاعري" ..

لاشك إذن أن استثمار مجموع العلاقات الجمالية التي تنسجها كافة السياقات التي ترتبط بها الصور البلاغية بأشكالها المختلفة، هو ما يجعل البلاغة الأدبية تكتسب بعدا من أبعاد الرحابة التي تخرجها من الباب الضيق لبلاغة التصنيفات والخانات. وهي بلاغة رحبة إذ تؤثر الإصغاء للنص الأدبي واكتشاف ما يدخره من أساليب واستشراف ما ينطوي عليه من قيم وقدرة على تصوير الأحاسيس والمشاعر. وهي بلاغة رحبة أيضا حيث تستثمر الذوق والتجربة والتأمل والخبرة الأدبية والحياة في تفسير تركيب الصور الأدبية ودلالاتها.

الفصل الخامس

اللغة وبلاغة النثر الروائي

"اللغة أول عناصر الأدب"

ماكسيم غوركي

البلاغة واللغة

لعل من بين الدلالات التي يستخدم فيها مصطلح "البلاغة" في النقد الروائي الحديث، تلك التي استخلصها **دايفيد لودج** من كتاب **واين بوث** "بلاغة الرواية" والتي تفيد" جميع التقنيات التي يروم الروائي بواسطتها إقناعنا بمصداقية تجربته المتخيلة، تلك التجربة التي لا يمكن أن تصاغ عادة في تعابير مجردة."[1]

إن الرواية بهذا المعنى فن بلاغي؛ أي إن الروائي الذي يضطلع ببناء عالم متخيل، يسعى على نحو ضمني إلى إقناعنا بصدق تجربته، إنه يتطلع إلى إشراكنا في مجرى الأحداث التي ينسجها والأماكن التي يتخيلها والشخصيات التي يشكلها. والإقناع لا يحصل في جميع الأحوال بوسائل خطابية؛ فالأدب الجيد ينطوي على كفاية الإقناع، أي إن وظيفتي الإمتاع وخلق الإحساس بالجمال لا تحصلان عند المتلقي إلا بواسطة عمل أدبي مقنع. والرواية المقنعة عمل أدبي محبوك ومنسجم.

إن بلاغة العمل الروائي هي سماته ومكوناته التي توظف على نحو فريد ومؤثر؛ يلتقي الروائي بالشاعر والخطيب والموسيقي والممثل والرسام والنحات في

---

[1]David lodge , Language of Fiction , ed. Routledge and Kegan Paul (London1966,1984),p.147.

أنهم يتوخون جميعا الاستحواذ على المتلقي وإقناعه. صحيح أننا لا نواجه بلاغة واحدة، لكن جوهر البلاغة البعيد واحد في جميع الأنشطة الرمزية الإنسانية.

إن الحديث السابق عن بلاغة النثر الروائي يومئ إلى أن المقصود بالبلاغة جميع الوسائل التي يحشدها الروائي في عمله حتى يحقق التأثير الفني المطلوب، وإن اقترن مصطلح البلاغة في ثقافتنا العربية بالوسائل اللغوية البيانية والبديعية التي تجسدت في الشعر والنثر الفني، ولم يتجاوز مدلولها صور الأداة اللغوية على نحو ما شكلها الشعراء والناثرون، إلى الدلالة على الأنواع الأدبية أو سمات جديدة تفرزها النصوص.

وعلى الرغم من أننا نصدر في تصورنا العام عن مفهوم رحب للبلاغة، إلا أننا نتوخى في هذه المقالة ربط البلاغة بالمكون اللغوي في الجنس الروائي الذي درج نقدنا العربي المعاصر على مقاربته بمناهج شكلية وبنيوية وإيديولوجية و سيميائية. إن البلاغة الرحبة إذ تستفيد من هذه المناهج، فإنها لا تتنكر لدور الطاقة اللغوية في الأعمال الروائية، إنها ترى في التشكيل اللغوي جزءا من الصنعة الفنية التي يتوسل بها الروائي في بناء عالمه المتخيل. إنه تقنية بلاغية وروائية ينبغي أن تراعى في التحليل والقراءة كما تراعى المكونات البنائية السردية الكبرى.

عندما يقرر **تشيتشرين** - وهو أحد النقاد الروس المهتمين بلغة الرواية- بأن "أسلوب الكاتب غير لغوي، بل أدبي" [1] فإنه يضع يده على الإشكال الذي نروم الخوض فيه؛ فهو لا ينكر دور المكون اللغوي في الجنس الروائي، غير أنه يرفض أن يدرس بمناهج علماء اللغة. إن قارئ الرواية يواجه عملا أدبيا، ولغة الرواية جزء مندغم في مقصدها الأدبي. ومعنى ذلك أن الناقد لا يتعامل مع اللغة باعتبارها مادة غفلا ولكنه يواجه تشكيلا بلاغيا. وهذه التفرقة واضحة في موروثنا النقدي؛ **فعبد القاهر الجرجاني** يقرن البلاغة بكل "ما هو هيئة يحدثها لك التأليف"[2] وليس بالاستناد إلى "اللغة والعلم بأوضاعها وما أراده الواضع فيها "[3].

يربط **الجرجاني** البلاغة والقيمة الجمالية بالإبداع اللغوي؛ أي ما يجريه المتكلم من وجوه الصياغة في المادة اللغوية الخام، وهو يومئ بذلك إلى أن درس

---

[1] أ.ف.تشيتشرين ، الأفكار و الأسلوب : دراسة في الفن الروائي و لغته ، ترجمة حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد . (ص: 24).

[2] دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة.(ص: 249-250).

[3] نفسه.

اللغة الأدبية يتولاه النقاد والبلاغيون وليس علماء اللغة والنحو. وبناء عليه فإن لغة الرواية ينبغي أن تدرس بواسطة مناهج النقد الأدبي وليس المناهج اللسانية والأسلوبية (على الرغم مما يمكن أن تقدمه هذه العلوم من عون للناقد). إن النقد الذي يتوخى التفسير والتقييم، هو الذي يملك درس لغة الرواية على نحو مرض وشامل[1].

وإذا كان النقد الروائي الذي يقوم على الدرس المفصل للغة الأعمال الروائية في حاجة إلى أن يسوغ ذاته على مستوى الأسس النظرية[2] على نحو ما يرى **دايفيد لودج**، فإن هذا النوع من النقد ليس ضروريا إذا كان هذا الناقد نفسه قد أقر بأن "دراسة لغة النثر الروائي ليست مقاربة تجري بموازاة بعيدة عن انشغالات النقد الأدبي الروائي، بل إنها مقاربة ينبغي لها أن تسوغ وجودها بالانخراط المجدي في تلك الانشغالات"[3]. وهو ما يعني أن ناقد الرواية الذي يروم درس اللغة لا ريب سيسعى إلى إيجاد صلة بين المناهج الأسلوبية وبين إجراءات النقد الأكثر حرية. أي إن عليه أن يطوع المنهج الأسلوبي الدقيق والممل لإجراءاته الطليقة والذاتية؛ فالناقد قارئ للعمل تعنيه استجابته له وتحديد معناه وقيمته، ومن هنا تصبح نظرته للأسلوب اللغوي جزءا من الصنعة البلاغية للعمل الروائي الذي يتذوقه في كليته.

وإذا كان الجنس الروائي قد ابتدع في تاريخه الطويل بلاغات متعددة؛ فليس ثمة بلاغة روائية أولى بدرس طاقتها اللغوية من أخرى. صحيح أن ما يصطلح عليه بالرواية الحديثة التي شكلها روائيون أمثال **جويس وبروست وكونراد** وأشباههم، تنقاد بيسر لمقاربات نقدية تعتمد الأداة اللغوية على نحو ما تم شحذها في الشعر الحديث، حيث يوجد تناظر بين الرواية والشعر فيما أحدثاه من ثورة في جماليات التعبير اللغوي في منتصف القرن التاسع عشر، غيرأن ذلك ينبغي ألا يرسخ معيارا نقديا يعمم نموذج اللغة الشعرية على مختلف أنماط الإبداع اللغوي الأدبي؛ فتصير خصائصها المتمثلة في الغموض وكثافة النسيج الاستعاري والصوتي والصور الأسطورية والرمزية، أصلا بلاغيا تقاس عليه لغة النثر الروائي.

إن النتيجة الحتمية لهذا المعيار تتمثل في حصر دراسة لغة الرواية في أعمال أولئك الروائيين الذين تستجيب بلاغتهم اللغوية لمعيار اللغة الشعرية؛ على هذا

---

[1] David lodge , op. Cit. , p.65.

[2] Ibid.,p. ix.

[3] Ibid., p. 92.

النحو توجب روايات إدوار الخراط الشاعرية أن يعنى الناقد بلغتها، بينما لا توجب روايات نجيب محفوظ الواقعية هذه العناية. وواضح أن مثل هذا الموقف ينطوي على مخاطر حذّر منها لودج بقوله إنه يتضمن فكرة أن لغة الروائيين الأوائل أقل ارتباطا بإنجازاتهم أو يشجع نظرة تطورية للرواية ترى أنها تتجه نحو الأحسن أو يشجع عقد مقارنات مؤذية بين الروائيين؛ يقول:

> لا نريد مفهوما معياريا للغة النثر الروائي يمنح على نحو قابل للتنبؤ الجائزة الأولى لفلوبير وملعقة من خشب لجورج إليوت، على الرغم من أن ذلك كان منزع بعض المحاولات المبكرة في تطبيق النقد الجديد على الرواية.[1]

إن النقد الذي يرى أن الجنس الروائي تنهض بلاغته على المكون اللغوي ينبغي ألا يصدر عن نظرة معيارية تفضل الاستعارة على الكناية وتعلي من قدر الرواية الحداثية على حساب الرواية الكلاسيكية[2]؛ فحتى لو افترضنا أن الروائي لا يراهن على البنية اللغوية كما يصنع [illegible] و الروائي المفتون بجماليات اللغة، فإن على الناقد أن يستثمر الطاقة اللغوية [illegible] أعماله الروائية التي يضطلع بدراستها.

والحق أن الناقد الذي يعنى ببلاغة العمل الروائي وقيمته الجمالية يدرك دور الطاقة اللغوية في تكوين هذا العمل. ولقد تعرضت هذه الطاقة في الحقل النقدي تارة إلى الإهمال على نحو ما صنع النقد الجديد والنقد الإيديولوجي، أو إلى الاستثمار غير الناجع على نحو ما صنع معظم الأسلوبيين، وتارة أخرى إلى التصريف كما

---

[1] Ibid., p. 30.

[2] لقد أدى التفضيل السائد للاستعارة على الكناية في البلاغة الحديثة إلى تحيز بعض النقاد لنمط الكتابة الروائية الحداثية ذات الحساسية الاستعارية على حساب النمط الواقعي بدعوى نهوضه على حساسية كنائية ، حيث تتسم نصوصه بمحاكاة الواقع و استعادة تفاصيله . و بناء على هذا التصور صنف صبري حافظ روايات نجيب محفوظ ضمن الحساسية الثانية،وهو ما جعلها -في تقديره تموت مع الزمن و لا تحوز اهتمام النقاد الحداثيين. يقول في هذا المعنى :

".. من يناقش الآن روايات نجيب محفوظ الاجتماعية التي أثارت اهتماما نقديا ملحوظا إبان ظهورها ؟ و من يقرأ الآن رواياته التي أثارت جدلا واسعا في الستينات ، من (اللص و الكلاب) و حتى (المرايا) .. و لا أريد أن أقول من الذي يدرس مثل هذه الأعمال ، خارج إطار دلالاتها التاريخية ؟ ناهيك عن أن نجد من يقدم قراءة جديدة لها " و يضيف قائلا :

" فالنص الأدبي الذي لا يطرح نفسه بوصفه استعارة كلية حول الوضع الإنساني ، أو حول بعد من أبعاده ، و الذي لا تنطوي بنيته الداخلية على استقلاله الذاتي ، و على الكثير من الإشارات التي تؤسس مكانته في الواقع ، بوصفه استعارة كلية عنه ، و ليس بوصفه صورة جزئية ممثلة له أو لبضعة منه هذا النص لا يستطيع أن يصمد أمام صرامة أدوات التحليل النقدي الحديثة "- **صبري حافظ ، جماليات الحساسية و التغيير الثقافي ، مجلة فصول ، المجلد السادس ،ج2 ،1986.** (ص: **86**).

فعل البنيويون، أو الإغناء الذي اضطلع به **ميخائيل باختين** عندما دعا إلى منهج جديد في التعامل مع لغة الرواية.

وجملة القول إن تحليل المكون اللغوي في النثر الروائي يستدعي إثارة مجموعة من القضايا المرتبطة بمناهج القراءة وأصول الخطاب النقدي وطبيعة الجنس الروائي.

حـجـج الـنـفـي

يسود في النقد الروائي اعتقاد بأن جماليات الرواية تنبع من مكوناتها الكبرى التي يمكن نعتها بالبلاغة الهيكلية، وممثلو هذا الرأي لا يعيرون أي اهتمام للمكونات الصغرى المرتبطة بالعبارة اللغوية، إذ يرون أن نقد الرواية والسرد عموما يمكن أن يدرس من دون مراعاة مشكلات اللغة والأسلوب.[1] ولعل هذا الارتياب في درس المكون اللغوي في الرواية أن يسوغه إيمان معظم النقاد بالخصوصية البلاغية لهذا الجنس الأدبي الذي ينهض على مكونات جمالية نابعة من طبيعته السردية التي تتراجع فيها شاعرية اللغة إلى موقع خلفي.

إن مجافاة النقاد للمكون اللغوي ربما وجدت تفسيرها عند بعضهم في تطلع النقد الروائي إلى الاستقلال بأدواته وموضوعه عن البلاغة التي ارتبطت تاريخيا بالشعر والخطابة؛ ففي كتاب *أسلوبية الرواية*[2] يهاجم لحمداني حميد البلاغة التقليدية التي يراها عاجزة عن مقاربة الجنس الروائي في خصوصيته الأسلوبية، وهو الموقف الذي سيفضي به إلى إنكار أي دور للمكون اللغوي في العمل الروائي.

وعلى الرغم مما يتسم به هذا الموقف من تطرف، فإنه لا يعرى من مسوغات، لعل أظهرها أن تمثل البنية اللغوية مكونا أسلوبيا في جنس الشعر بينما يتراجع حضورها في الأنواع السردية التي تتقوّم بمكونات تتجاوز العبارة اللغوية. من هنا يرى لحمداني أن الاهتمام بالمكونات الصغرى في العمل الروائي هو عمل النقاد المتأثرين ببلاغة الشعر ونقده. وهؤلاء لا يستطيعون الكشف عن طبيعة الجنس الروائي المتميز عن الشعر.

---

[1] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية (ص. 435 - 437)

[2] مرجع مذكور.

ولقد شكلت التفرقة بين الشعر والرواية والاختلاف بين ما هو غنائي وبين ما هو سردي أو درامي، إحدى الحجج التي يدعم بها النقاد نفيهم لأهمية دور اللغة في الرواية؛ **فكريستوفر كودويل**[1] يرى أن الرواية لا تُصنع من الكلمات كما هو حال الشعر ولكنها تُصنع من مجرى الواقع الصوري:

> يعمل الشعر بشكل مستمر في استخدامه للغة على تحريف ونفي بنية الواقع لأجل تكثيف بنيته الخاصة. إنه يزاوج بواسطة الإيقاع والجناس والتوازن ألفاظا ليس بينها ترابط منطقي؛ أي لا تمتلك علاقة في عالم الواقع الخارجي. إن الشعر يحطم الكلمات في أسطر ذات أطوال اعتباطية، على نحو ما يحطم بناءها المنطقي وترابطاتها المستمدة من عالم الواقع الخارجي [..] في الرواية لا تتعلق الارتباطات العاطفية بالكلمات ولكن بالتيار المتدفق للواقع الصوري الذي ترمز إليه الكلمات. ولأجل ذلك فإن الإيقاع والتأنق والأسلوب تعد عناصر غريبة عن الرواية، ولأجل ذلك فإنها تنقاد للترجمة الجيدة، ولأجل ذلك أيضا كان الجنس الروائي لا يتألف من الكلمات، بل من المشاهد والأفعال والأشياء والناس، تماما كما هو حال الأعمال المسرحية.

لقد ناقش **دايفيد لودج** الأفكار الواردة في هذا النص مناقشة مفصلة نقف منها على ما يتصل مباشرة بالنثر الروائي؛ **فكودويل** يصنف اللغة في نمطين متباعدين، بدل أن ينظر إليها باعتبارها سلسلة متصلة. وبسبب مفهوم الانقطاع الجذري بين لغة الشعر ولغة أنماط الخطاب الأخرى، احتجبت دراسة اللغة في الرواية. إن لحجة **كودويل** قدرا من الإغراء ينبغي الاعتراف به؛ فنحن أقل وعيا باستخدام اللغة عند الروائي منا باستخدامها عند الشاعر. إننا نتذكر الرواية ونعايشها ليس باعتبارها نظاما من الكلمات والصور والرموز والأصوات، ولكن باعتبارها نظاما من الأفعال والمواقف والخلفيات، وما زلنا نرى "الحبكة" و"الشخصية" مصطلحين ضروريين. ويظل الإشكال متمثلا في كون هذه المفاهيم تجريدات تشكلها اللغة على نحو ما أشار إلى ذلك بشكل جيد ر.ا. **سايس** في قوله:

> "إننا واعون بالتجارب الأدبية التي تبدو أنها متعالية على اللغة، كالحبكة والشخصية والشكل بمدلوله الواسع، والمشهد

---

[1] Caudwell , Christopher , Illusion and Reality : a study of the Sources of Poetry , 1937.(David Lodge., Op. Cit., p. 16.)

الطبيعي والبحر والنجوم، وفي الحقيقة كل ما هو موجود. غير أن كل هذه التجارب تصل إلينا بوسائل لغوية، وهذا هو التناقض الذي نواجهه."[1]

ويبدو أن **كودويل** - وفق رأي **لودج** - لا يقر بهذا التناقض ولا يتحاشى الالتباس؛ إن تمييزه بين الشعر والرواية اصطناعي، ذلك أن واقع الرواية لا يملك وجودا مستقلا عن الكلمات، لأجل هذا كان واقعا صوريا على نحو ما وصفه بنفسه، كما أن ردود أفعالنا العاطفية توجهها الكلمات. لقد اقترب **لودج** في هذه المناقشة من الجوهر الفلسفي للمشكلة؛ أي علاقة اللغة الأدبية بالواقع. وبناء عليه فإن الروائي لا يشكل الواقع بالشخصيات والأحداث والأشياء فقط، ولكن في المبتدأ يشكله بواسطة الكلمات وتنظيم الكلمات التي يخلق بها هذه الشخصيات والأحداث والأشياء. في هذه الحال تُصنع الرواية من الكلمات على نحو ما تُصنع منها القصيدة[2].

قد يمثل ما أثبته **لودج** في هذه المناقشة إحدى البديهيات التي لا تحل الإشكال؛ لأجل ذلك كان ما يهمنا فيما قرره **كودويل** هو تمييزه بين الشعر والرواية المبني أساسا على تفرقة شائعة بين اللغة العاطفية واللغة الإحالية. وإذا كان الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية، فإن النثر العلمي هو نموذج اللغة الإحالية، وتقترب الرواية في خصائصها الشكلية النثرية من نموذج النثر العلمي. ولعل النظر إلى الرواية على هذا النحو يعد مصدرا لكثير من الالتباس حول هوية هذا الجنس الأدبي.

وترتبط بالحجة السابقة في نفي درس المكون اللغوي في الجنس الروائي، حجة ترى أن وسيلة النثر تتمثل في الأفكار، بينما وسيلة الشعر هي الكلمات، كما أن النثر بمدلوله الواسع ذو بنية منطقية يعتمد في نموه وسائل الشرح والتحديد والاستنتاج. وفي سياق مناقشة **لودج** لهذه الحجة أنكر أن يكون النثر خطابا منطقيا خالصا لا تمتلك فيه الكلمات أهمية داخلية؛ ففي رده على تحليل أحد النقاد لمقطع من رواية [الإقناع] *Persuasion* **لجين أوستين**، يقول:

> إنه حقا مقطع منطقي، ولكن مثل هذا المنطق المطبق على تجربة إنسانية في الرواية ليس معياريا؛ فهو يشكل الخاصية المميزة لرؤية **جين أوستين** المرتبطة بتجربتها، وقد تم توصيله

---

[1]Ibid., p. 17.

[2]Ibid., p. 18.

بواسطة نمط خاص من اللغة تتجاوز الإناء الشفاف الذي يحتوي الأفكار.[1]

ولكن ما يقرره **لودج** هنا لا يستجيب له النقاد الذين يرون لغة الرواية ذات طبيعة مفهومية أو فكرية أو مضمونية ليس لها علاقة باللغة على نحو ما تتشكل في الشعر. يقول **لحمداني** في هذا المعنى:

> إن اللغة [..] في الحكي، وفي الرواية بشكل خاص غالبا ما تشكل مادة أولية فقط، لا ترتبط بها مباشرة دلالة العمل القصصي؛ فهذه الدلالة تتأسس على الأصح من خلال العلاقات القائمة بين الوقائع أو الأحداث، ويمكن القول بصورة أكثر وضوحا، بأن الروائي لا يتحدث باللغة، ولكن يتحدث بالوقائع والأعمال والأفكار، وقد يستغني الروائي استغناء شبه تام حتى عن المظهر اللفظي للغة التي تشكل في الواقع مادة أولية فقط في عمله، حتى أننا نراه يُصَدِّعُ اللغة ذاتها ويُقَطِّعُها بحيث تفقد جوهرها المجرد الذي يمثل القوانين اللغوية ذاتها [..] إن أسلوب الرواية هو بالأساس أسلوب ذو طبيعة حدثية وليس لغوية بالدرجة الأولى [..] فلغة الرواية[..] تتحول إلى لغة من طبيعة مخالفة يمكن جعلها معادلا للتركيب أو البناء أو ما يدعى عادة بالحبكة.[2]

هل يستطيع قارئ الرواية أن يتعامل مع مجازاتها وتشبيهاتها واستعاراتها ورموزها واختياراتها اللفظية والنحوية وغير ذلك من الوجوه البلاغية المقننة، باعتبارها "مادة أولية" لا تملك أية دلالة في العمل الروائي؟ ألا تتحول هذه الوجوه إلى مكونات روائية مثلها مثل باقي المكونات التي تُصنع منها الرواية؟ ماذا يعني التركيب والبناء والحبكة والشخصية والمكان والزمان خارج مقولة اللغة الروائية باعتبارها عبارات تكوينية وليست تشكيلات لفظية منكفئة على ذاتها؟ وهل يملك القارئ أن يتجاوز ما يجريه الروائي في لغته من انتهاكات وتحريفات وتشويهات بدعوى أنه قد استغنى عن المظهر اللفظي للغة؟ أم أن في هذا المنزع الأسلوبي المقصود دعوة صريحة للاهتمام بالمظهر اللفظي للغة؟

---

[1] Ibid., p. 15.

[2] مرجع مذكور، (ص. 77-78)

في نص **لحمداني** المقتبس نسف غريب لما أثبته في كتابه من مبادئ تحل إشكال اللغة في الرواية حلا نقديا مرضيا؛ يقول:

> عندما نتحدث عن بلاغة الرواية ينبغي أن نجعلها متصلة بميدان أوسع، وهو الأسلوبية بمعناها الوظيفي، أي تلك التي تنظر إلى الخصائص الأسلوبية الجزئية في علاقتها بالنص ككل بل وفي علاقتها بخصائص النوع الأدبي.[1]

يفترض هذا الاقتراح المنهجي أن درس اللغة في الرواية ينبغي أن يقوم على مرتكزين تحليلين هما: "سياق النص" و"سياق النوع". وبناء على هذين المعيارين يسلم الباحث بدرس المكون اللغوي في الجنس الروائي، غير أننا ما نكاد نطمئن إلى هذا المبدأ حتى يطالعنا برأي مناقض يقر فيه أن المستوى اللغوي يعد مجرد "مادة أولية في كتابة الرواية"[2].

إن **لحمداني** الذي أقر أن التعامل مع اللغة في الرواية أمر ممكن في ضوء سياقي النص والنوع، لا يزال يساوره الشك في فعالية درس المكون اللغوي. صحيح أن ارتيابه يتجه إلى المستوى اللغوي الذي يدرس في إطار المناهج اللسانية، ولكنه مع ذلك لم يعمد إلى تطوير وبلورة اقتراحه السابق حول تحليل العناصر الأسلوبية الصغرى، مما جعل تصوره عن بلاغة المكون اللغوي في الرواية يشوبه لون من الالتباس.

يتساءل قارئ كتاب **لحمداني** عن مصير ذلك الاقتراح المنهجي الذي دعا فيه صاحبه إلى درس المقومات الأسلوبية الجزئية في الرواية؟ ولماذا انتقل من هذا المبدأ إلى الإقرار بأن لغة الرواية ليست سوى البناء والتركيب والحبكة أي إنها لغة الأحداث والوقائع والمفاهيم؟

إن ما لا يقبله الباحث صراحة هو الجمع بين الطاقة اللغوية ومكونات النوع؛ يقول: "لقد بينا حتى الآن أن الرواية تستخدم الاستعارة على مستوى العبارة مثلها مثل الشعر غير أن دراسة الاستعارة في هذا النطاق الضيق للعبارة لا يفيد في

---

[1] نفسه، (ص. 79)

[2] نفسه ، (ص. 13)

تمييز الطبيعة البلاغية الخاصة للرواية دائما ولهذا السبب رأينا أن الرواية ككل يمكن النظر إليها هي نفسها باعتبارها استعارة تمثيلية كبرى."[1]

من حق القارئ أن يطالب الباحث بدراسة الاستعارة - وهي إحدى البنيات الصغرى - "في ضوء مجموع النص" وب "مراعاة الخصائص العامة للنوع الأدبي الذي ندرسه أسلوبيا"[2] على نحو ما نادى بذلك في تحليل المكون اللغوي في الرواية؛ فلماذا إذن هذا التنكر لدرس الاستعارة التي لا يحتكرها الشعر؟!

إن مشكلة **لحمداني** تتمثل في أن نفيه لدرس المكون اللغوي في الرواية لم يترتب على ملاحظاته واجتهاداته الخاصة، بل استمده من مفاهيم بنيوية وأخرى أسلوبية سوسيولوجية. على هذا النحو كان إقراره بأن لغة الرواية ذات طبيعة مفهومية وحدثية هو حصيلة قراءاته في الإنشائية البنيوية وأسلوبية **باختين**. ومن هنا جاء ذلك التناقض الذي أومأنا إليه في موقف **لحمداني** من أهمية اللغة في الجنس الروائي.

ومن الحجج الأخرى الدالة على ضآلة قيمة المكون اللغوي في بلاغة الرواية، أورد لودج حجتين مرتبطتين هما؛ قابلية الرواية للكتابة الرديئة وللترجمة إلى لغة أخرى من دون أن يفقد الكاتب تقديره عند القراء. يقول **مارفين مودريك**[3]:

> في النثر الروائي لا تمثّل الكلمة وحدة على نحو ما هو الأمر في الشعر؛ فوحدته تتمثّل في الحدث، وهو ما يساعد على تفسير لماذا يقاوم النثر الروائي التحول اللغوي حتى في الترجمات السيئة. وفوق ذلك يمكن الرواية العظيمة ألا تقاوم الترجمة فقط، ولكن أيضا كمية من الكتابة الرديئة أو الباهتة في أصلها.[3]

والرأي نفسه عبر عنه **إيان واط**:

> [..] إن وظيفة اللغة أكثر إحالية في الرواية منها في الأشكال الأدبية الأخرى.

---

[1] نفسه، (ص. 79)

[2] نفسه، (ص. 14)

[3]Marvin Mudrick, ' Character and Event in Fiction ', Yale Review, L (1960), pp. 205-6 (Lodge, op. Cit., p. 26).

... ومما لاشك فيه أن هذا يفسر لماذا تكون الرواية أكثر قابلية للترجمة من الأجناس الأخرى، ولماذا يكتب الروائيون الكبار من **ريتشاردسون وبالزاك إلى هاردي ودوستيفسكي** في الغالب بشكل سمج وأحيانا بسوقية صريحة؛...[1]

يختصر **لودج** حجة الكتابة الرديئة في سؤالين: ما المقصود بنعت "الرديء"؟ وما هو حجم الكتابة الرديئة الذي يمكن قبوله؟

إنه يؤكد أن الرواية الجيدة المكتوبة بشكل رديء وصف ينطوي على تناقض؛ فلا يمكن تنفيذ عمل فني بنجاح إذا استعملت وسيلته على نحو سيئ. كما أن تأثير الكتابة الرديئة في الأجزاء الحاسمة لعمل معين لا يمكنه سوى أن يعدل من التقدير النقدي له "وأعتقد أنه لا يوجد ناقد قد طالب بمكانة رفيعة لرواية يسلّم بأنها رديئة من بدايتها إلى نهايتها."[2]

إذا كان المقصود بالكتابة الرديئة قصور اللغة وضعفها وركاكتها؛ فذلك ما لا تقبله الأجناس الأدبية جميعها، بل إنه يتعارض مع مفهوم الأدب باعتباره تعبيرا جميلا. ولكن إذا كان المقصود بالرداءة ما يتخلل لغة الرواية من تعدد الأساليب واللغات واللهجات وفق تعدد الشخصيات وتباين انتماءاتها الاجتماعية والثقافية، فإن ذلك ما لا ينبغي نعته بالرداءة لأنه يتعارض مع جوهر اللغة الروائية التي تنبني على مفهوم التعدد اللغوي؛ حيث يتجاور الفصيح والعامي والرفيع والسوقي والسامي والوضيع من دون أن تفقد الرواية جودتها، بل إن ذلك هو مصدر قيمتها باعتبارها جنسا تصبح فيه اللغة نفسها موضوع تصوير كما سنرى لاحقا مع **ميخائيل باختين**.

وواضح أن الرواية تفرض صعوبات على المترجم على نحو ما يفرضها الشعر؛ فإذا كان الشعر يتحدى المترجم بمستواه الفونولوجي والتركيبي والمجازي، فإن لغة الرواية هي منظومة لغات وأساليب لا تنقاد للترجمة بالسهولة التي يتصورها الذين يقللون من أهمية المكون اللغوي في الجنس الروائي. كما أن المستوى اللغوي بمفهومه المرتبط بسياق النص ومكونات الجنس الروائي، لا ينبغي تجاوزه بدعوى ضآلة قيمته، وفي الوقت نفسه لا ينبغي المبالغة في اختزال جميع مكونات الرواية في اللغة، على نحو ما انتهى إليه تصور **لودج** في القسم النظري-

---

[1] Ian Watt , The Rise of the Novel (Penguin edition , 1963) , p. 31. (Ibid., pp. 26-27).
[2] Ibid., p. 27.

بشكل خاص - من كتابه "اللغة في الرواية" الذي رجعنا إليه كثيرا في صياغة مادة الفقرات السابقة.

دفاع عن المكون اللغوي

سعى **لودج** جاهدا في تحليله المقارن [1] لمقطع من رواية **بروست** باللغتين الفرنسية والإنجليزية، أن يثبت بطلان دعوى النقاد الذين يقللون من أهمية المكون اللغوي في الرواية؛ لقد حصر مقارنته في السمات اللغوية التي يمكن وصفها موضوعيا وهي: نظام الكلمات والزمن وبنية العبارة والمحاكاة الصوتية. وقد خلص إلى أن الترجمة التي نجحت في الاحتفاظ بجزء كبير من المعنى الأصلي، قد أضاعت أيضا جزءا كبيرا. والمعنى الضائع لا يتعلق بالمعنى المجرد ولكن بالمعنى اللطيف؛ أي المعنى الذي يتولد من الهيئة اللغوية وهو ما أطلق عليه **الجرجاني** في تراثنا البلاغي "صورة المعنى" تمييزا له من "أصل المعنى" أو "الغرض"[2] الذي يمكن الحصول عليه في أكثر من هيئة لغوية.

يرى **لودج** أن ضياع المعنى اللطيف الذي قد ينجم عن عدم مراعاة المترجم للحذق اللغوي الذي يمتلكه روائي مثل **بروست**، ليس أبدا ضئيل القيمة. إن هذا التمييز المتداول في كتب البلاغة القديمة و الحديثة، على الرغم من كفايتيه النظرية والإجرائية في مجال الشعر، فإنه لا يمتلك في حقل الرواية تلك القيمة النقدية التي حاول لودج إقناعنا بها؛ فالقارئ لا يستطيع أن يصف عملا روائيا و يحلله و يقيمه بالوسائل نفسها التي يستخدمها ناقد الشعر.

هذه الحقيقة النقدية التي لا يجهلها **لودج**[3]، سرعان ما يغفل عنها في خضم سجاله مع ممثلي النقد الجديد ودفاعه الشديد عن ضرورة انخراط ناقد الرواية بشكل دقيق وحساس في المستوى اللغوي الذي نتوقعه بشكل طبيعي من ناقد الشعر. يقول: **"إن العالم المتخيل للرواية هو عالم لغوي يتحدد عند كل نقطة بواسطة الكلمات**

---

[1] Ibid., pp. 20-23.

[2] مرجع مذكور، (ص. 261 -262 -423 -508 -509)

[3] Lodge., op, cit. , pp. 46-47.

التي تمثلها. وعلى هذا النحو فلن يكون هناك اختلاف جوهري بين نقد الشعر ونقد النثر الروائي."[1]

إننا لا نستطيع أن نسلم بهذه الفكرة التي يبدو أن **لودج** يقرها في سياق سجالي صرف، وهو الذي أقر أن طرق تحليل الرواية تختلف عن طرق تحليل الشعر، وأن النقد الروائي لا يجني كثيرا من المناهج اللسانية والأسلوبية التي **"لم تتساءل حقيقة وبشكل جوهري عن طبيعة الخطاب الأدبي"**[2].

يبدو أن **لودج** قد وضع الصياغة النظرية لإشكال لغة الرواية في زاوية ضيقة، وهو ما ترتب عليه قدر كبير من المغالاة والتصلب والمغالطة. فموقفه النظري من لغة الرواية، لم ينبن في الأساس على تحليلاته للأعمال الروائية التي تضمنها القسم التطبيقي من الكتاب، بل صاغه في سياق سجاله مع النقد الجديد الذي كان ممثلوه يتنكرون لمبادئهم المنهجية المتميزة عندما يقاربون الأعمال الروائية؛ فقد قامت قراءاتهم للرواية على معيار "أخلاقي" ومضموني، وهو المعيار نفسه الذي طالما سخروا منه عند تطبيقه في الشعر.

لقد كان هذا الوضع في النقد الأنجلو-أمريكي وراء دفاع **لودج** عن اللغة باعتبارها أساسا لنقد شكلي للرواية، ودعوته السجالية المغالية إلى أن تستوعب اللغة المستويات الأخرى للنص. يقول في هذا المعنى:

> إن النقد الجيد هو بالضرورة استجابة للاستخدام الخلاّق للغة، على الرغم من حديثه الصريح عن "الحبكة" أو "الشخصية" أو أي مقولة من المقولات الأخرى المتصلة بالأدب السردي. والحق أن هذه المصطلحات مفيدة على نحو جوهري، غير أنه كلما حددنا بدقة الهوية والأهمية الفريدتين لهذه الحبكة وهذه الشخصية، اقتربنا بدقة من تقدير اللغة التي نواجه فيها هذه الأشياء.[3]

إن النقد الشكلي الذي تحمس له **لودج** على الصعيد النظري، لم يخرج عن التقنيات الجمالية التي حددها النقد الجديد الذي استمد تصوراته ومقاييسه من الجنس الشعري؛ أي إن مفهوم الشكل كان يتطابق عند **لودج** مع المستوى اللغوي بمفهومه الأسلوبي وليس الشكلاني أو البنيوي. وعلى هذا النحو ظل تصور **لودج** النظري

---

[1]Ibid., p. 46.

[2]Ibid., p. 52.

[3]Ibid., p. 78.

يتحرك في دائرة بلاغية حددت معاييرها القصيدة الغنائية، ولم يستطع تجاوز تلك المعايير الشعرية إلى المكونات السردية الخالصة التي لم يعن بها النقد الجديد الذي انشغل بالتجريب الأسلوبي في نماذج الرواية الحداثية.

إن تطبيق مقولات النقد الجديد ومفهوماته على الرواية، ينم عند بعض المعترضين على عدم مراعاة الفروق النوعية بين الشعر والرواية والخلط بين خطاب شعري مكثف ولغة نثرية وظيفية ممتدة. ومن أمثلة التأثير الضار لإجراءات النقد الجديد على الرواية ما قدمه **فيليب راف Philip Rahv**[1] :

- هوس تتبع التمثيلات المجازية والرموز والأنماط الأسطورية في الرواية.

- النظر إلى الأسلوب باعتباره نشاطا جوهريا للنثر التخييلي.

- محاولة اختزال الرواية في مجموع تقنياتها.

ومع أن **لودج** يعد من النقاد الذين تحمسوا لتطبيق النقد الجديد واستثمار إمكاناته في الرواية التي لم تحظ بتحليل نقدي دقيق للغتها كما حصل للشعر، إلا أنه لم يكن ليقبل تحليلا لغويا للرواية إلا " **بانخراط نشيط في النص وفي التحديات النقدية الواسعة التي يقدمها** "[2]؛ فقد تميزت تحليلاته للغة الروايات بالحرية والرحابة بعيدا عن المعالجة العلمية أو النسقية، ولم يحصر نفسه في بنية العبارة اللغوية على نحو ما فعل الأسلوبيون واللسانيون، بل كشف عن سمات بلاغية تتجاوز اللغة بمعناها اللساني الضيق [3]، وتغلغل في عالم الرواية بأحداثها وشخصياتها و معانيها الجزئية والكلية كما يصنع النقاد الذين يأخذون على عاتقهم وظيفة التأويل والتقييم. وفي الجملة كانت تحليلاته مخلصة للفكرة التي ختم بها القسم النظري من الكتاب، وإن لم تخلص لتصوره النظري الذي يبدو أنه تشكّل في سياق سجالي سرعان ما طواه النسيان في أثناء التحليل و مواجهة النصوص عمليا. يقول :

---

[1] Lodge, op . Cit., p.4.

[2] Lodge, op. Cit., p. 6.

[3] راجع على سبيل المثال تحليله لرواية ديكينز " الأزمنة الصعبة " (ص. 144- 164)

في نهاية الأمر لا يسترعي النقد انتباهنا باعتباره مجموعة من المعطيات أو مجموعة من الاستنتاجات، و لكن باعتباره خطابا إنسانيا.[1]

ولقد كان متوقعا بعد صدور الطبعة الأولى من الكتاب، أن يتراجع **لودج** عن الصيغة التي شكل بها تصوره النظري؛ ففي طبعة 1984؛ أي بعد ما يقارب عشرين سنة من صدور الطبعة الأولى، كتب تذييلا يعترض فيه على كثير من الأفكار التي قد كان دافع عنها بحدة. فعلى الرغم من أنه لا يزال يؤمن بمبدأ ضرورة دراسة المكون اللغوي في الرواية، إلا أن هذا المبدأ ينبغي ألا يفضي إلى القول إن الأسئلة النقدية حول الرواية يمكن اختزالها في أسئلة اللغة. يقول:

إنني أقر الآن من دون تحفظ أن ثمة اختلافا هاما بين الأدبين الغنائي والسردي، وأنه ليس من السهل نقل الشعرية الغنائية إلى السرد. إنني أوافق الرأي الذي يقر أن السرد نفسه لغة وشفرة دلالية (أو شفرات) تعمل مستقلة عن التشكيلات اللغوية المخصوصة. إن بعض المعاني المسندة إلى سرد ما تظل ثابتة عندما تترجم من لغة إلى أخرى ومن أداة إلى أخرى، وأن بعض القرارات والاختيارات الحاسمة التي ينتج بواسطتها سرد ما توجد سابقا، أو تنجز في مستوى أعمق من البنية السطحية للنص، ويمكنها أن تحلل من دون الإحالة إلى هذه البنية[2].

لاشك أن هذا التحول في رؤية **لودج** لموضوع اللغة في الرواية، يرجع أولا: إلى ابتعاده عن نظرية النقد الجديد التي قيدت تصوره. وثانيا: إلى اطلاعه على أفكار ومبادئ الإنشائية البنيوية والشكلانية الروسية. فقد كانت مقولات النقد الجديد المستمدة من القصيدة الغنائية تمثل مصدر بناء نظرته لموضوع اللغة في الرواية، ولم يكن يعلم المصادر الأوربية غير الإنجليزية التي صاغت الموضوع صياغة مختلفة جذريا عن النقد الجديد وعن المناهج الأسلوبية التي استفاد منها من دون أن يتبنى مفاهيمها التي كان يراها أقل قيمة على مستوى تفسير النصوص الفردية وتقييمها من النقد الجديد.

---

[1]Ibid., p. 87.

[2]Ibid., p. 272.

وإذا كان **دايفيد لودج** الآن قد أصلح تصوره النظري لإشكال **اللغة في** الرواية، وأقر بأن "**الكاتب يفكر باللغة ضرورة ولكن ليس دائما في اللغة**"[1] وأن الأسلوب في الرواية لا يمكن أن يفصل عن المكونات الأوسع للبنية السردية (الزمان و المكان و وجهة النظر..) أو عن القضايا الإبيستيمولوجية (النصوص باعتبارها نماذج للعالم مبنية تاريخيا وإيديولوجيا..)؛ فلعل في إقراره بأن الإنشائية البنيوية قد حققت نظرية متكاملة " للتقنية " تجمع بين المكونات السردية العميقة والشكل اللغوي[2]، ما ينطوي على حل يفصم كل صلة بين تصوره الجديد وبين الفكرة التي كان يدافع عنها؛ فالبنيوية التي نادت بالدراسة الشكلية للسرد والنثر الروائي، لم تنشغل في تحليلاتها بالمستوى اللغوي، وإن كانت قد استلهمت النموذج اللغوي في درس النثر الروائي ومطلق السرد.

اللغة مرآة السرد

لقد شكل التمييز الذي أقامته اللسانيات بين اللغة والكلام، أو بين نسق اللغة الموجود سابقا على التحقق الفعلي للكلمات وبين الممارسة الفعلية بواسطة التلفظ الفردي، أساسا صدرت عنه النظرية البنيوية التي عنيت بالبحث عن نحو كلي للسرد؛ أي إن الدراسات البنيوية لا يعنيها تفسير النصوص الفردية بقدر ما يعنيها الكشف عن النظام الذي يسمح بإنتاج تلك النصوص.

لقد شكل إذن التحليل اللغوي نموذجا للنظر البنيوي في السرد، يقول **رولان بارث** :

> لأجل وصف وتصنيف لانهائية الحكايات، ينبغي أن نمتلك " نظرية"..؛ فما يجب عمله أولا هو البحث عن هذه النظرية ووضع مخطط لها. ولعل تنفيذ هذه النظرية أن يغدو أمرا ميسّرًا لو أننا خضعنا منذ البداية لنموذج يزودها بمصطلحاتها ومبادئها الأولية.

---

[1] Ibid., p. 275.

[2] Ibid., p. 278.

وفي الوضع الحالي للبحث، يبدو معقولا أن يعتمد التحليل البنيوي للسرد، اللسانيات نفسها نموذجا مؤسسا.[1]

لقد آمن البنيويون بالتماثل الموجود بين اللغة والأدب، وهو ما جعلهم يطالبون بنظرية تكشف عن القواعد الكامنة التي يقوم عليها السرد الفعلي؛ وكانت اللسانيات النموذج الذي زودهم بالمفاهيم ووجه تحليلاتهم. ولقد رأوا اللغة مرآة يقرأ فيها الأدب ذاته؛ أي إن أساس التصور البنيوي للسرد مستمد من اللغة، وإن كانت التحليلات البنيوية تتجاوز المكون اللغوي في الأعمال السردية. يقول **رولان بارث** :

> ليست اللغة العامة للقص سوى أحد الاصطلاحات التي تمنح للسانيات الخطاب، حيث تخضع بالتالي للفرضية التشاكلية؛ حيث يأخذ المحكي على المستوى البنيوي طبيعة الجملة دون أن يختزل أبدا إلى مجموع جمل.. إن التماثل الذي نقترحه هنا ليس له قيمة استكشافية فقط، بل إنه يتضمن تطابقا بين اللغة والأدب.. ليس من الممكن أبدا تصور الأدب فنا يهمل كل ارتباط باللغة، مادام يستخدمها أداة للتعبير عن الفكرة والعاطفة أو الجمال : إن اللغة لا تكف عن مصاحبة الخطاب و ذلك بأن تمده بمرآة عن بنيته الخاصة [2]

وقد عبر **تودوروف** عن هذا الارتباط العميق بين اللغة والسرد بعبارات قريبة مما ورد في نص **رولان بارث** . يقول:

> يبدو لي أنه لا يمكن الاعتراض على وجود نحو للمحكي؛ فهذه الفكرة تقوم على الوحدة العميقة بين اللغة والمحكي، هذه الوحدة التي ترغمنا على مراجعة أفكارنا عن كل منهما. إننا سنفهم القص بشكل أفضل عندما نعرف أن الشخصية اسم والحركة فعل. ولكننا سنفهم بشكل أفضل الاسم والفعل عندما ندرك أدوارهما في المحكي. وفي النهاية، لا يمكن أن نفهم اللغة إلا إذا أخذنا نفكر في تجليها الجوهري وهو الأدب. والعكس صحيح أيضا : إن التأليف

---

[1]Roland Barthes., 'Introduction à l'analyse Structural des récits', in (Poétique du récit, ed. Seuil,1977. P. 10.)
[2]Ibid., pp. 12-13.

بين اسم وفعل يعني إنجاز الخطوة الأولى على طريق الحكي.
وعلى هذا النحو، فإن الكاتب لا يفعل شيئا سوى قراءة اللغة.[1]

إن تصور البنيويين للأدب ذو طبيعة لغوية دون أن يؤول في النهاية إلى المكون اللغوي؛ فمفهوم الخطاب الذي يتجاوز الجملة " **مهما شكل موضوعا مستقلا، فإنه ينبغي أن يدرس من منطلق اللسانيات** "[2]؛ من هنا افترض البنيويون علاقة تشاكلية بين الجملة والخطاب، على أساس أن هناك تنظيما شكليا واحدا يضبط على نحو احتمالي جميع الأنظمة السيميائية، مهما كانت موادها وأبعادها سيكون الخطاب "جملة" كبيرة (حيث الوحدات ليست جملا بالضرورة) مثله في هذا مثل الجملة التي تشكل "خطابا" صغيرا بواسطة بعض التمييزات."[3]

إن استخدام البنيويين لمصطلح "اللغة" أو "النحو " في تحليلهم للقص، يدل على أنهم لم يخرجوا عن نطاق الجهاز التصوري للدراسات اللغوية، وإن كانوا أخضعوا مبادئ اللغة و مقولاتها للتوسيع والتحويل. فتحليلهم للقص ووصفهم لبنيته اعتمادا على المقولات اللغوية والنحوية كالنعت والفعل والصيغة والزمن وغيرها، مهما تجاوزا مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب، فإنهما يذعنان في الجوهر إلى اللغة والتصورات المنهجية التي اضطلعت بدراستها.

إن اقتراح **رولان بارث** وصف القص باعتباره تراتبية من اللحظات أو المستويات ينتقل بينها القارئ كما ينتقل من لفظ إلى آخر (مستوى الوظائف ومستوى الأفعال ومستوى الخطاب) يعني أن البنيويين لا يحفلون باللغة إلا من حيث هي نموذج يؤسسون عليه نظرتهم للقص أو يستلهمون دراساتها في تحليلاتهم له؛ فالترابط مثلا بين المستويات الثلاثة التي يقوم عليها الوصف في عمل سردي مماثل لترابط مستويات الوصف اللساني (المستوى الصوتي والفونولوجي والنحوي والسياقي)[4]. على هذا النحو جعلوا من الخطاب موضوعا مستقلا تتولى دراسته لسانيات ثانية، هي لسانيات الخطاب أو البلاغة الجديدة.

---

[1]Tzvetan Todorov, " La grammaire du récit: le Decameron " ,in (Poétique de la Prose, ed. Seuil, 1978. P. 57.)

[2]R. Barthes., Op, Cit. P. 11.

[3]Ibid., p. 11.

[4]Ibid., pp. 13-14.

ولعل مفهوم " **الوحدة السردية** " الذي تبلور في الإنشائية البنيوية، أن يكشف لنا استقلاله عن مفهوم " **الوحدة اللسانية** "؛ أي إن المحلل يتعامل مع اللغة باعتبارها تكوينا بنائيا مستقلا عن المظهر اللفظي. يقول **بارث** في هذا السياق :

> .. منذ البداية يجب أن يكون المعنى معيارا للوحدة؛ إن الطابع الوظيفي لبعض مقطوعات القصة L' histoire هو الذي يجعل منها وحدات، ومن هنا أسند اسم " الوظائف" لهذه الوحدات. ومنذ الشكلانيين الروس اعتبرت الوحدة كل مقطوعة تقدم نفسها حدًّا من حدود الترابط. إن روح الوظيفة، هي ما يمكن نعته بالبذرة التي تتيح لها أن تبذر في الحكاية عنصرا سينضج لاحقا، إما على المستوى نفسه، أو في موضع آخر على مستوى آخر: فإذا كان **فلوبير** قد أخبرنا في لحظة ما في عمله "***قلب بسيط*** "، من دون إلحاح واضح بأن بنات وكيل والي *بونت ليفيك* يمتلكن ببغاء، فلأن هذا الببغاء سيحظى بأهمية كبيرة في حياة *فليسيتي* : إن ملفوظ هذا التفصيل (كيفما كانت صيغته اللسانية) يشكل وظيفة، أو وحدة سردية[1].

يرى **بارث** أن الوحدات السردية تتحدد وظيفيا؛ فهي لا تتطابق بالضرورة مع أجزاء الخطاب السردي (الأفعال والمشاهد والفقرات والحوارات..) وعلى نحو أقل مع الأصناف السيكولوجية (سلوكات، عواطف، مقاصد، تحفيزات ..). كما أنها مستقلة جوهريا عن الوحدات اللسانية؛ فالوحدة الوظيفية تتجاوز المعنى الإشاري الذي ينتمي إلى اللسانيات الخالصة.

> إن الوظائف ستُمثّل تارة بواسطة وحدات أعلى من الجملة (من مجموعات الجمل المتفاوتة الحجم، حتى العمل في كليته) وتارة بواسطة وحدات أدنى (شبه جملة والكلمة..). فعندما قيل لنا إن '*بوند رفع إحدى السماعات الأربع*' عندما رن الهاتف في مكتب الخدمة السرية الذي كان يزاول به عمله؛ فإن الوحدة الدلالية (الأربع) تشكل بمفردها وحدة وظيفية، لأنها تحيل إلى مفهوم ضروري لمجموع القصة (أي التقنية المكتبية العالية)؛ والحق أن الوحدة السردية هنا ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة)، ولكنها قيمتها الإيحائية فقط (إن كلمة" **أربع** " لا تعني لسانيا أبدا "

---

[1] R. Barthes., Op. Cit., pp. 16-17.

أربع")؛ وهذا يفسر أن بعض الوحدات الوظيفية يمكنها أن تكون أدنى من الجملة، من دون أن تفقد الانتماء إلى الخطاب : إنها لا تتجاوز في هذه الحال الجملة التي تظل أدنى منها ماديا، ولكنها تتجاوز مستوى الإشارة التي تنتمي مثلها مثل الجملة، إلى اللسانيات بالمعنى المحدد للكلمة.[1]

يشير مفهوم الوحدة السردية إلى ضرورة مقاربة اللغة في النثر الروائي باعتبارها تكوينا بنائيا، وهو المفهوم الذي لم تستوعبه الدراسات الأسلوبية التي تمثل النموذج التحليلي الذي قارب على نحو واضح البنية الأسلوبية اللغوية في الجنس الروائي. ولكن يبدو أن العائق الأكبر الذي واجهته الأسلوبيات، يتمثل في اختزالها بلاغة الرواية في المكون اللغوي الذي سعت الإنشائية البنيوية إلى صهره في مفهوم الوحدة السردية وتجنب مواجهته مؤثرة لغة البناء على لغة التفاصيل.

سلطـة اللغـة

تشترك المناهج الأسلوبية التي قاربت الأعمال الأدبية، في طموحها إلى الثورة على النقد الأدبي التقليدي؛ فقد سعت جميعها إلى دمج اللسانيات في الدرس الأدبي وإضفاء طابعي الصرامة والتدقيق على التحليل، كما أنها تشترك في جعل البنية اللغوية وتفاصيل التعبير اللغوي مجالا لدراساتها؛ يقول **ستيفن أولمان** عن كتابيه اللذين تعاطى فيهما تحليل المكون اللغوي في النثر الروائي :

> يتغيا هذا الكتاب [الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة، 1963] على نحو سالفه [الأسلوب في الرواية الفرنسية الحديثة، 1957]، ردم الهوة بين اللسانيات والنقد الأدبي. ولن أمضي بعيدا مع السيد مارتين تورنيل في قوله إن " دراسة الرواية الفرنسية هي في المقام الأول دراسة للتغيرات الحاصلة في اللغة الفرنسية، ودراسة لاستخدام الروائيين لمواردها ". غير أنه صحيح من دون شك أن نرى أسلوب الرواية جزءا مكملا و حيويا ذا أهمية

[1]Ibid., pp. 18-19.

لمادتها. إن تقنية السرد عند كاتب ما، وطريقة تعامله الخلاقة والمحنكة مع اللغة، تعدان مكونين جوهريين في صنعة الرواية.[1]

في خاتمة كتابه **الأسلوب في الرواية الفرنسية الحديثة**2 واجه **ستيفن أولمان** السؤال العويص : ما هي أهمية الأسلوب في الرواية؟ ولعل أهمية هذا السؤال أن تدرك في سياق المواقف المتعارضة التي عبر عنها أصحابها تجاه دور المكون اللغوي في الرواية؛ فإذا كان السيد **مارتان تورنيل** قد عبر عن موقف أسلوبي أقرب إلى انشغالات الحقل اللساني، فإن ثمة موقفا آخر عبر عنه الأستاذ بيير **Peyre** يحذر فيه من الإفراط في الاهتمام بالأسلوب في الجنس الروائي؛ وهو الموقف الذي كان يرى أن الناثر الجيد يخفي دائما المظهر اللفظي لفنه، وربما تمثلت خلفية هذا الموقف في أن بعض الروائيين البارزين لم يجوّدوا أساليبهم؛ فأسلوب بالزاك كان يحتمل عيوبا كثيرة، وزولا كان يكتب بقلم مثلوم وفق تعبير أندريه جيد، والأمثلة أكثر من أن يتسع لها المقام هنا.

لكن **أولمان** الذي أدرك أهمية المكون اللغوي في الرواية من الناحية الوظيفية، قد أثبت الأدوار الدالة التي اضطلعت بها السمات اللغوية في بنية الروايات التي قام بتحليلها؛ على هذا النحو أظهر أن روايتي **فلوبير**: **مادام بوفاري** و **التربية العاطفية** لا يمكن إدراك طريقتهما التحليلية من دون الوقوف على الأسلوب الحر غير المباشر، وأظهر أن بعض الموضوعات الرئيسة في رواية بروست **في البحث عن الزمن الضائع** مدثرة بالاستعارات التراسلية، وأن رؤيتي **جيونو** الحلولية **وسارتر** الوجودية وثيقتا الارتباط بصورهما. وحتى أسلوب القلب بضآلة شأنه، تحول في رواية **بروست** إلى أداة فعالة للتصوير ومصدر للتأثير والسخرية.

لقد أقر **أولمان** في دراساته للرواية الفرنسية مبدءا عاما لتحليل المكون اللغوي في النثر الروائي. يقول:

> تكتسي العناصر اللغوية دلالة حية، وتصبح جزءا من نظام أوسع، ويترتب على ذلك وجوب ارتباطها بالمظاهر الأخرى في الرواية وبالبنية في كليتها. إن العمل الفني عالم مستقل قائم بذاته

---

[1] ستيفن أولمان ، الصورة في الرواية ، ترجمة رضوان العيادي و محمد مشبال ، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة ، 1995 (ص. 2).

[2]Stephen Ullman , Style in the French Novel (Cambrige , 1957) , p. 260.

يمتلك تنظيما متميزا، ولأجل ذلك فإن مهمة التحليل الأسلوبي تتمثل في تحديد وظيفة كل سمة أسلوبية داخل هذا التنظيم وإظهار إلى أي مدى تقوّي التأثير العام للرواية.[1]

على الرغم من الأهمية التي تحظى بها هذه المبادئ في الحقل النقدي، فإن منهج **أولمان** في حقيقة الأمر ذو طابع فيلولوجي. إنه لا يستجيب للعمل الروائي استجابة نقدية؛ فالسمات الأسلوبية المنتقاة للدرس، لم يقع عليها نتيجة قراءة جمالية للنصوص، مادام المفهوم الذي يصدر عنه في انتقاء تلك السمات يتمثل في انزياحها عن المعيار اللغوي العام.

يتجلى الطابع الفيلولوجي لمنهج **أولمان** في عزله للسمات الأسلوبية وتتبعها في سياقاتها المحدودة؛ فأسلوب القلب مثلا يرد في مجموعة من السياقات الأسلوبية والتراكيب النحوية التي يتولى رصدها. وهو بشكل عام يستخدم الإحصاء، ويقف على الوظيفة العامة أو التأثيرات الأسلوبية، ويرصد جميع أشكال السمات الأسلوبية، ويتتبع تطورها في الأعمال الروائية كمًّا وكيفًا. والمثال الواضح على منهجه الفيلولوجي في تناول الأساليب قوله عن أسلوب القلب ووظيفته في الرواية الفرنسية الحديثة:

واضح.. أن القلب في النثر الحديث يختلف جذريا عما كان عليه حاله في زمن **فلوبير** .. وسيتعزز هذا الانطباع أكثر عند دراسة الاستخدامات الأسلوبية لهذه الخاصية .

إن الدور الأسلوبي للقلب في النثر المعاصر ليس جديدا في الأساس؛ فأكثر وظائفه سبق إليها أدب القرن التاسع عشر. ولكن إذا كانت الوظائف هي نفسها في الجوهر، فإن التأثيرات قد تغيرت بشكل كبير.. إن الكاتب الحديث يستطيع أن يمارس حريته الكاملة بازاء النحو..[2]

أو قوله عن القلب عند **فلوبير** :

لقد وجد **فلوبير** في القلب وسيلة أسلوبية ثمينة، وقد لاءم بمهارة كبيرة بينها وبين الأشكال الجديدة لبنية الجملة التي طوَّرها، غير

[1]Ibid., p. 38.

[2]Ibid., p. 179.

> أنه لم يستثمره على نحو تجريبي ولم يدشن أي تغييرات مهمة في استعماله. إن **فلوبير** يمثل في تاريخ استعمال أسلوب القلب وجها مستهلكا للأشكال القائمة أكثر منه مبتدعا لأشكال جديدة.[1]

إن المنزع العام لتناول **أولمان** للمكون اللغوي في الأعمال الروائية أسلوبي بالمعنى الفيلولوجي للفظ؛ أي إنه ينظر إلى التقنية الأسلوبية في ضوء المعيار العام للغة التي ينتمي إليها مقارنا بين الأسلوب الأدبي والخطاب العادي، وبين الاستخدام التقليدي الكلاسيكي لها والاستخدام الحديث. يقول في ختام الفصل المخصص لأسلوب القلب:

> إن الجملة في اللغة الفرنسية ذات نظام صارم يجعل أي ترتيب غير عادي أو أي انزياح عن المعيار أكثر تأثيرا بشكل عام.[2]

أو قوله:

> لكي يصبح ترتيب الكلمات في اللغة الفرنسية مؤثرا على نحو كامل، فإنه يحتاج إلى مجموعة من القيود التي تضبط استعماله : ففي هذه الحالة فقط يمكنه أن يساهم في ذلك التحكم الماهر والعاقل للفروق الدقيقة التي تمثل الخاصية العظمى للأسلوب الفرنسي[3].

على الرغم من أن منهج **أولمان** فيلولوجي وصفي لا يقدم نتائج مغرية للناقد الأدبي، فإنه كان واعيا بأن الأسلوبية التي يطبقها في تحليلاته للرواية الفرنسية ذات طابع أدبي ينبغي أن تراعي السياق الجنسي للعمل الأدبي. يقول:

> .. يمكن أن نرى المقالات التي يحتوي عليها هذا الكتاب بأنها إسهام في أسلوبية الجنس، وعلى الرغم من أنها قامت على دراسة روايات معينة، فإن العناية ستنصب أيضا على ما يمكن الاصطلاح عليه بثوابت اللغة الروائية؛ تلك المشكلات الأسلوبية والطاقات المحتملة الكامنة في الجنس نفسه.[4]

---

[1]Ibid., p. 167.

[2]Ibid., p. 188.

[3]Ibid., p. 188.

[4]Ibid., pp . 35-36.

ويمكن التمثيل لهذا الوعي النقدي بحديثه عن الوظيفة الدرامية لأسلوب القلب في رواية **E.et J.De Goncourt** **مانيت سالومون** **Manette Salomon** . يقول:

> ثمة سمة لافتة للنظر في أسلوب القلب في رواية " مانيت سالومون " ، هو ظهورها في حالات عديدة في الجملة الافتتاحية للفصل. وأكثر هذه الجمل يشكل أيضا فقرة منفصلة. في هذا الموضع الخاص يمتلك القلب صفة درامية قوية : إنه يعلن عن تطور هام، بل إنه يشكل نقطة تحول في القصة.. إن بعض أشكال هذه السمة الأكثر بروزا.. تظهر في مثل هذه السياقات..[1]

والحق أن هذا الوعي النقدي الجمالي، لم يتح له **أولمان** المساحة اللازمة لكي يتبلور؛ فلم يكن لمثل هذه الملاحظة النقدية أو المبادئ المنهجية التي أعلن عنها في مقدمتي كتابيه المذكورين، لتجعل منهجه في تناول المكون اللغوي في الرواية، ينتسب إلى النقد الأدبي الذي لا يعنى بالمستوى اللغوي في ذاته، ولكن باعتباره جزءا من الصنعة الفنية وأحد مكوناتها التي تضطلع بأدوار هامة في تشكيل الدلالة الكلية للعمل الروائي وقيمته الجمالية.

ولعل أولمان ألا يمثل الأسلوبي الوحيد الذي تعارضت أفكاره النظرية التي تقع في صميم النقد الأدبي، مع التحليلات التطبيقية المنجزة على الأعمال الروائية؛ فقد كان سلفه **ليو سبيتزر** (1887- 1960) الذي يعد من أوائل الأسلوبيين الذين قادوا ثورة على النقد الأدبي التقليدي ومن الرواد الذين طوعوا المنهج الأسلوبي لتحليل البنيات الطويلة والمعقدة مثل الروايات، قد أعلن في أكثر من موضع من كتاباته عن مبادئ ممارسة نقدية رحبة[2] لم يلتزم بها في تحليلاته للمكون اللغوي في الأعمال الروائية؛ فقد ظلت تحليلاته فيلولوجية تتحرك في الدائرة الأسلوبية بمعناها اللساني، إنه لم يغادر- كما يرى **ستاروبنسكي** - [3] في أي لحظة اللسانيات الخالصة التي ظلت بالنسبة إليه موقفا استراتيجيا مركزيا ومصدرا للمعرفة؛ فهو لم ينشق عن فقه اللغة ليتحول إلى مجال النقد الأدبي.

---

[1] Ibid., p. 171.

[2] لتعرف هذه المبادئ يمكن الرجوع إلى الفصل الثاني من هذا الكتاب.

[3] Jean Starobinski , Leo Spitzer et la lecture stylistique , in (Leo Spitzer , Etudes de style , ed. Gallimard, 1970. P. 10.)

يصدر **سبيتزر** في منهجه الأسلوبي عن السؤال الآتي: هل يمكننا تعرف روح كاتب فرنسي من لغته الفريدة؟

إنه يقترح تحديدا علميا أكثر صرامة لمفهوم " الأسلوب الشخصي " مما اقترحه مؤرخو الأدب من ملاحظات ذات صبغة انطباعية.يقول :

> ..ما كنت أسعى إليه، هو تحديد الأسلوب الشخصي تحديدا علميا أكثر صرامة : إنه تحديد اللساني الذي عليه أن يحل محل ملاحظات نقاد الأدب العارضة والانطباعية. إن الأسلوبية في رأيي يمكنها أن تقيم الجسور بين اللسانيات وتاريخ الأدب..هل تفشل كل محاولة لتحديد فردية الكاتب بواسطة أسلوبه؟ أجيب: إن الانزياح الأسلوبي الفردي بالقياس إلى المعيار العام، ينبغي أن يمثل خطوة تاريخية يخطوها الكاتب. ينبغي لهذا الانزياح أن يكشف عن طفرة في روح العصر؛ هذه الطفرة التي وعاها الكاتب وعمل على ترجمتها في صيغة لسانية جديدة : هذه الخطوة التاريخية والنفسية واللسانية، لعلها أن تتمكن من تحديد الأسلوب الشخصي..[1]

وقد حدد **سبيتزر** منهجه الأسلوبي في قراءة الرواية على النحو الآتي:

> لقد تعودت في أثناء قراءتي للروايات الفرنسية الحديثة، أن أنتقي التعبيرات التي تسترعي انتباهي بانزياحها عن الاستخدام العام؛ وفي الغالب ما تأخذ عند تجميعها نوعا من التماسك. وأتساءل إن كان باستطاعتنا أن نعقد قاسما مشتركا بين جميع هذه الانزياحات أو ما يقارب جميعها: ألا نستطيع العثور على الجذر الروحي والسيكولوجي لمختلف ملامح الأسلوب التي تميز فردية كاتب، على نحو ما استطعنا العثور على الجذر المشترك للتشكيلات اللغوية غير المطردة؟..[2]

يبدو أن الانزياح قد شكل المفهوم الأساس الذي ميز عمل الأسلوبيين، وإن اختلفت مناهجهم في مقاربة الأعمال الأدبية؛ فإذا كان الانزياح في أسلوبية **أولمان**

---

[1]Ibid., p. 54.

[2]Ibid., p. 54.

أداة لكشف البنية اللغوية المستخدمة في الجنس الروائي، فإنه عند **سبيتزر** أداة للانطلاق نحو تفسيرات أوسع؛ من ذلك ربطه بين صيغ الانزياح اللغوي وبين نفسية الكاتب أو روحه أو مزاجه.

صحيح أن الانزياح يجعل المحلل الأسلوبي يصدر عن سياق اللغة العامة في رصده للسمات الأسلوبية، بدل أن يكون سياق هذه السمات متمثلا في العمل الأدبي المقدَّر في كليته، ولكن رصد **سبيتزر** لوجوه الانزياح لم ينبن على قياس درجاته وتقصي أشكاله من زاوية جمالية ضيقة على نحو ما صنع الأسلوبيون البنيويون الذين ركزوا في تحليلاتهم للغة الأدبية على إثبات تجليات " الوظيفة الشعرية "[1]، وهو ما يفضي في حال تطبيق هذا المفهوم على لغة الرواية إلى اعتبارها امتدادا للغة الشعر.

لقد كان **سبيتزر** فيلولوجيا يتطلع إلى درس اللغة في الأعمال الأدبية على أسس نقدية؛ من هنا ربطه بين وجوه الانزياح ورؤية الكاتب أو النمط الأسلوبي النفسي داخل الرواية. قد لا يتفق المرء مع المنحى النفسي الذي نهجه **سبيتزر**، ولكن ما لا يستطيع إنكاره هو طموحه لجعل درس المكون اللغوي موضوعا لمعرفة أدبية تراعي الفروق بين اللغة والفن، وإن كانت تحليلاته للأسلوب في الرواية تنم على أن منحاه أقرب إلى الوصف اللساني منه إلى روح النقد الأدبي. ففي تحليله لأسلوب **بروست** وتتبعه لتفاصيل التعبير (أنماط الجمل والعناصر المؤجلة وأدوات الربط والتقديم والتأخير ...) لم يصدر عن السياق الكلي للرواية، بل كان يحاول الالتصاق بتفصيل تعبيري لاستنطاق دلالته النفسية. وهو بذلك يولي الأهمية لرصد هذه التفاصيل التعبيرية ومواقعها ووظائفها الأسلوبية، ولم يكن معنيا بالرواية من حيث هي عمل فني متكامل.

إن تحليل **سبيتزر** للمكون اللغوي في الإبداع الروائي عند **بروست**، تمثّل في رصده لأنماط الجمل (النمط المتفجر والنمط المتراكب والنمط المقوَّس) ووظائفها الأسلوبية التي يرى أنها تكمن في تمديد المرحلة الزمنية التي تتجاوز كثيرا المدة الزمنية العادية التي يتطلبها النفَس الإنساني[2]. وقد تناول هذه الأنماط في ضوء حديثه عن إيقاع الجملة الذي تقوم مجموعة من "العناصر المؤجلة " (الأقواس و التفريع و التفضيل و الاستدراك..) بعرقلة تطورها نحو النهاية، وتمثّل هذه

---

[1] أنظر على سبيل المثال كتاب جون كوهن " بنية اللغة الشعرية "، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال ، البيضاء ، 1986.

[2] Leo Spitzer , Op. Cit., p. 407.

العناصر وسائل أسلوبية تؤجل تطور الحكي وتضطلع بوظائف أخرى[1]. كما أنه رصد "وسائل الربط " ووظائفها التي رأى أنها تتمثل في تدعيم الزمن وترسيخه ومنعه من التفتت في نمط من الجمل تتجاوز المقياس العادي.[2]

لقد أظهر تحليله للمكون اللغوي تركيزه على الدلالات النفسية التي ينطوي عليها الأسلوب دون مراعاته للسياق النصي الكلي للرواية أو سياقها النوعي؛ فالأسلوب جزء من رؤية الكاتب للعالم؛ أي إنه كما صرح **بروست** بنفسه " ليس مجرد تقنية بل هو رؤية "[3] .

إن ما كان يهم **سبيتزر** في تحليله للمكون اللغوي، هو التفصيل التعبيري الذي يقوم بفحص دلالته وعلاقته برؤية الكاتب، ولم يعن بالروابط القائمة بين هذا المكون وبين المكونات الأخرى للرواية. لم يتنبه لهذا الأمر سوى في آخر دراسة أنجزها قبل وفاته، وكانت حول " مظاهر التقنية في روايات **ميشيل بيتور** "[4]؛ فقد شعر في هذه الدراسة بأن المحلل الأدبي ينبغي أن ينطلق من بناء الرواية وليس من التفصيل التعبيري؛ على هذا النحو كان تحليله للسمة الأسلوبية الجزئية (أسلوب الالتفات أو التجريد) في رواية **بيتور** " التغيير" غير منفصل عن وقوفه على المعنى الكلي للرواية؛ فقد قام بتلخيص أحداثها وتحليل عنوانها وشخصياتها وعلاقاتها وأزمنتها وأمكنتها. كما أنه أنجز تحليله للجملة- النهرية والسمات اللغوية الأخرى في رواية " استعمال الزمن " في ضوء تكوين الرواية[5].

ولاشك أن مثل هذا المنهج يختلف عن منهج قراءاته السابقة، التي كان يعزل فيها المكون اللغوي عن بناء الرواية ومكوناتها، ويراها حشدا من الشواهد التمثيلية على السمات الأسلوبية. على هذا النحو انتهت أسلوبية **سبيتزر** إلى ما يشبه النقد الأدبي الذي يصدر عن مبادئ مختلفة؛ لعل أهمها الوعي بطبيعة الموضوع المدروس وخصوصيته.

---

[1] Ibid., pp. 412- 422.

[2] Ibid., p. 426.

[3] الصورة في الرواية ، مرجع مذكور ، ص. 235.

[4] Leo Spitzer , Op. Cit ., pp. 482- 531.

[5] Ibid., Op, Cit., pp. 501-502.

صورة اللغة

يمكن القول إن الأسلوبية السوسيولوجية التي أرسى قواعدها **ميخائيل باختين**، كانت رد فعل على الأسلوبيات التي قامت على أسس فلسفية لغوية تجريدية عقلانية ونفسية رومانسية؛ أي إن نظر **باختين** للمكون اللغوي في الرواية، لا يمكن فهمه خارج إطار التصورات التي تدخلت في تشكيله، والمبادئ النقدية التي ترتبت عليها. ويمكننا اختزال هذه التصورات في نقطتين: أولا، موقفه من اللسانيات المعاصرة و فلسفتها اللغوية. ثانيا، تصوره لخصوصية الجنس الروائي.

1) انتقد باختين الفكر الفلسفي اللساني المتمثل في اتجاهين: اتجاه "الذاتية المثالية " واتجاه " الموضوعانية المجردة". وهما اتجاهان يتناقضان في أفكارهما؛ فبينما يركز الاتجاه الأول اهتمامه على فعل الكلام والإبداع الفردي، ويرى أن " قوانين الإبداع اللغوي في جوهرها قوانين فردية-نفسانية"[1]، لا يعير الاتجاه الثاني أي اهتمام للكلام الفردي المتغير غير القابل للضبط؛ من هنا اهتم ممثلوه باللغة من حيث هي نظام ثابت يتلقاه الفرد بشكل إجباري، وهم يرون أن قوانين اللغة في جوهرها، " قوانين لسانية من نوع خاص تقيم روابط بين الأدلة اللسانية داخل نظام مغلق، وتكتسي صبغة الموضوعية بالنسبة لكل وعي ذاتي."[2] وإذا كان **ليو سبيتزر** قد صاغ أسلوبيته في ضوء التفكير اللساني للاتجاه الأول؛ فإن أسلوبية **شارل بالي** تعد أبرز نموذج للاتجاه الثاني الموضوعاني المجرد الذي صاغ مفاهيمه بشكل واضح **سوسير**.

ويرى **باختين** أن الاتجاهين معا ينطويان على " نواة الوهم"[3]؛ فالاتجاه الموضوعاني المجرد استبعد الكلام المرتبط بالفرد أو واقع الحياة المتطور، والاتجاه الذاتي ركز على الكلام باعتباره فرديا يمكن تفسيره بالشروط النفسية الفردية للذات المتكلمة. وقد عمل **باختين** في أطروحته اللسانية على دحض هذين التصورين القائمين على أساس فلسفي لا يأخذ في التقدير الواقع بعلاقاته الاجتماعية والحياتية والإيديولوجية؛ فاللغة ليست نظاما تجريديا، وليست كلاما نفسيا معزولا، بل هي حصيلة تفاعل لفظي حي؛ أي إن اللغة لا توجد سوى في سياق محملة بالحياة والمواقف والصراعات.يقول:

---

[1] ميخائيل باختين ، الماركسية و فلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري و يمنى العيد ، دار توبقال للنشر ، 1986، (ص. 66)

[2] نفسه ، (ص.77)

[3] نفسه ، (ص. 109)

الواقع أن الصيغة اللسنية .. تمنح نفسها دائما للمتكلمين وهي واردة في سياق أقوال محددة، الشيء الذي يستتبع، دوما، سياقا إيديولوجيا معينا. والحقيقة أن ما ننطقه وما نسمعه ليس بكلمات ولكنه حقائق أو أكاذيب، أشياء حسنة أو قبيحة، مهمة أو مبتذلة، مفرحة أو محزنة الخ فالكلمة محملة دائما بمضمون أو بمعنى إيديولوجي أو وقائعي. على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلا للكلمات التي توقظ فينا أصداء إيديولوجية أو لها علاقة بالحياة.[1]

على هذا النحو لم يكن باختين يدرك اللغة خارج الحقل الاجتماعي والإيديولوجي؛ لقد اعترض على اللسانيات التي نظرت إلى اللغة منعزلة، وقال إن الوضع الطبيعي لأي كلمة حية هو توجهها الحواري وتفاعلها اللفظي؛ إن " كل كلمة تفوح منها رائحة السياق والسياقات التي عاشت فيها هذه الكلمة حياتها المتوترة اجتماعيا؛ كل الكلمات والأشكال مأهولة بالمقاصد، في الكلمة لا مفر من الفروق السياقية (المتصلة بالأجناس والاتجاهات والأفراد) "[2].

لقد شكل السياق (سياق المتكلم والكلام والمتلقي) وما ينطوي عليه مفهومه من تفاعل وحوار وصراع، مبدءا يفرق بين تصور **باختين** والتصورات اللسانية المعاصرة التي بدت أنها عاجزة عن تحليل المكون اللغوي في الرواية. لقد حرص **باختين** على صياغة تصور لساني يتجاوب مع النقد الأدبي ويلتقي بطرقه التحليلية؛ وهو ما أفضى به إلى اقتراح أسلوبية قادرة على استيعاب قضايا اللغة في الجنس الروائي، والوعي بأسرار النقد والأدب.

2) كان باختين يرى أن الأسلوبية المعاصرة بأساسها الفلسفي اللساني التجريدي والنفسي، غير مؤهلة لتحليل المكون اللغوي في الرواية؛ لأنها لا تصدر عن وعي بخصوصية الجنس الروائي، وتتعامل مع اللغة في الرواية من دون أن تستحضر الإمكانات الخاصة بهذا الجنس ومتطلباته من اللغة.

إن جميع أنماط التحليل الأسلوبي التي ظهرت منذ العشرينات من هذا القرن، لا تأخذ لغة الروائيين (**بروست أو فلوبير**...) باعتبارها لغة الجنس الروائي التي تختلف نوعيا عن لغة الشعر؛ إن خصوصية الجنس الروائي الأسلوبية واللغوية، لم

---

[1] نفسه ، (ص. 93)

[2] ميخائيل باختين ، الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 ،(ص. 52)

يتم تناولها في المقاربات الأسلوبية التي ارتكزت على تحليل لغة الرواية باعتبارها تمثل الأسلوب الفردي للمؤلف، أو أسلوب اتجاه فني معين، أو أسلوب حقبة معينة.

يصدر **باختين** في تحليله الأسلوبي عن تصور يرى أن الرواية تختلف عن الشعر بأن اللغة فيها لا تصوِّر فحسب، بل تصبح هي موضوع تصوير[1]؛ فإذا كان الشعر يقوم على لغة واحدة ووعي واحد، وكان الشاعر يتكلم بلغته عن عالم الآخرين؛ فإن الرواية لا تمتلك لغة واحدة ووعيا واحدا، والروائي لا ينوب عن الآخرين الذين يدخلهم إلى عالم الرواية بلغاتهم ووعيهم. يقول :

> الإنسان في الرواية هو، جوهريا، إنسان متكلم؛ فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الإيديولوجية المتميزة، يحملون لغتهم الخاصة. إن موضوع الجنس الروائي الأساسي " المميِّز" الذي يخلق أصالة هذا الجنس الأسلوبية هو الإنسان المتكلم وكلمته.[2]

على هذا النحو فالروائي يتكلم لغة لم تتخلص من مقاصد الآخرين ومنظوراتهم الإيديولوجية، كما أن هذه اللغة تشترك مع لغة الكاتب؛ فهو يحاورها ويحاججها ويتحداها ويوافقها ويسألها وفي الوقت نفسه يحاكيها بسخرية. إن الروائي يحادث شخصياته فعلا، وهذا الحديث لحظة مكونة جوهرية بالنسبة إلى النثر الروائي.[3]

لما كانت إذن الرواية متعددة اللغات والأصوات، فإن أي منهج أسلوبي يتولى تحليل لغتها من جهة علاقتها بالمؤلف؛ أي باعتبارها تحمل خصائص دلالية ونحوية للغة الكاتب، تعد مقاربة باطلة منهجيا؛ فالرواية وإن كانت تؤول إلى رؤية كاتبها وإرادته الفنية، فإنه من الخطأ وصف لغة الرواية واستخلاص سماتها باعتبار أنها لغة الكاتب. " إن لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا. ولا يجوز وصفها وتحليلها [باعتبارها] لغة واحدة ووحيدة ".[4]

لقد أقر **باختين** عجز الأسلوبية التقليدية بمقولاتها المتمثلة في وحدة اللغة والكلمة ثنائية المعنى والرمز والصورة والمجاز، عن تحليل النثر الروائي الذي

---

[1] نفسه ، (ص. 242)

[2] نفسه ، (ص.109)

[3] نفسه ، (ص. 237)

[4] نفسه ، (ص. 239)

يقوم على وحدة أسلوبية وليس وحدة لغوية؛ أي إن الرواية تقوم على اقتران مجموعة من اللغات المتناقضة والمتحاورة (لغات الأجناس الأدبية ولغات المهن والاتجاهات والأجيال واللهجات الاجتماعية..) في وحدة فنية عليا هي العمل الروائي؛ فالمحلل الأسلوبي مطالب في المقام الأول بتناول المكون اللغوي في العمل الروائي باعتباره ينتمي إلى جنس أدبي مخصوص، لا أن يتناوله في سياق مقولة " الأسلوب الفردي " أو مقولة " أسلوبية اللغة ".

تتجاوز أسلوبية **باختين** ثنائية النظام اللغوي والمتكلم الفرد التي صدرت عنها الأسلوبية التقليدية، إلى تصور يؤمن بتعدد العوالم اللغوية؛ فالكلمة لا يمكن فصلها عن أقوال الآخرين ووعيهم، إنها كلمة حوارية تحمل معها سياقاتها فيما هي تكتسب نبرة المؤلف ووعيه. على هذا النحو لا يتعامل الكاتب الروائي مع كلمات مجردة يستدعيها من القواميس، بل إنه يتعاطى لغة محملة بوعي أصحابها ومقاصد أجناسها وانتماءاته المهنية أو الاجتماعية. فما يميز الروائي من الشاعر، هو توجهه إلى كلمات الآخرين وأقوالهم، حيث يلتقي وعيه المصوِّر بوعيها المصوَّر في كلمة لا تعبر عن مقصد صاحبها بطريقة مباشرة على نحو ما نجد في الشعر. يحاول الروائي خلافا للشاعر أن يتكلم بلغة الآخرين، ومن هنا تنشأ خصوصية الرواية التي لم تستوعبها الأسلوبية التقليدية. يقول **باختين** :

> الأسلوبية التقليدية لا تعرف مثل هذا القرن بين اللغات والأساليب في وحدة عليا.. ولهذا السبب لا يتوجه التحليل الأسلوبي إلى كلية الرواية، بل إلى وحدة أسلوبية تابعة من وحداتها أو أخرى. فالباحث يغفل هنا الخصيصة الأساسية للجنس الروائي، ويستبدل موضوع البحث.. ويلاحظ نمطان من الاستبدال: الأول يقوم على وصف لغة الروائي.. بدلا من تحليل الأسلوب الروائي، أما الثاني فيقوم على إبراز أحد الأساليب التابعة وتحليله بوصفه أسلوب الكل الروائي.[1]

يرى **باختين** أن المقولات العامة للأسلوبية التقليدية، لا تستطيع أن تستوعب المكون اللغوي في النثر الروائي؛ هذا النثر الذي اقتضى من المحلل الأسلوبي إنشاء مقولات جديدة من قبيل " التعدد اللغوي " و " التنوع الكلامي " و " الكلمة ثنائية الصوت " و " الحوارية " و " التهجين " و " الأسلبة " و" الأسلبة

[1] نفسه ، (ص. 12)

بواسطة المحاكاة الساخرة " وغيرها من المقولات التي تكون ما أسماه **باختين** بـ "صورة اللغة ".

لاشك أن تصور **باختين** هذا، يفسح المجال أما م الناقد الأدبي لتعميق وتطوير درس اللغة في الجنس الروائي. فليس شرطا أن يتم حصر درس اللغة في الإمكانات التي حددها البلاغيون والأسلوبيون. إن تصور **باختين** للحوارية يفتح آفاق جديدة لتحليل المكون اللغوي في النثر الروائي؛ صحيح أن حديثه مثلا عن "التهجين "[1] حديث عن اللغة بمدلولها الإيديولوجي، ولكنه في النهاية حديث عن اللغة بسماتها النحوية والتأليفية التي يصوغها متكلم واحد ؛فالتركيب الهجين وإن كان يحمل نبرتين ومعنيين وأفقين وأسلوبين، فإنه لا يوجد بينهما حدود شكلية. إن التهجين قد يكون في كلمة واحدة.

إن **باختين** بهذا الفهم لإشكال اللغة في الرواية، لا يلغي الاهتمام بها ولكنه يقترح أفقا منهجيا جديدا لتحليلها. إنه اقتراح مبني على فهم متميز للجنس الروائي وإمكاناته الأسلوبية النوعية؛ هذا الفهم الذي سمح له بتناول سمات أسلوبية لم تخطر على بال البلاغة القديمة أو الأسلوبية المعاصرة. غير أن علاقة الأسلوب بالجنس الأدبي يمكن أن تأخذ صيغة أخرى مختلفة عن الصيغة التي اقترحها **باختين**؛ فإذا كانت هذه العلاقة قادته إلى إلغاء درس المكونات الأسلوبية المأثورة من قبيل "الصورة "؛ فإن هذه العلاقة ذاتها يمكنها - إذا ما استثمرت على نحو منهجي آخر- أن تعيد تقدير هذه المكونات دون أن نرتد إلى البلاغة التقليدية أو نهدر الطبيعة التكوينية للجنس الروائي؛ ولكننا في هذه الحال نكون قد ابتعدنا عن تصور **باختين** بقدر ما اقتربنا منه .

---

[1] نفسه ، (ص. 69-70 و 144-146)

الصـــورة و الـــتجنـيـــس

"على الرغم من أن الأعمال الأدبية الفردية
تمتلك وجودا حقيقيا، فإن تحديد هويتها يقتضي
إدخالها في هذا الجنس الأدبي أو ذاك".

بورخيس ، محاضرات ، ص:189

1

ارتبط مصطلح الصورة، على الأقل في الحقل الأدبي، بالوجوه البلاغية؛ أي الصيغ والأشكال البلاغية التي يتميز بها الخطاب البليغ من الخطاب العادي المتداول؛ إنها نوع من " المجاز " الذي تتحول به معاني الكلمات وتتوسع. وقد ينبني هذا المجاز على علاقتي المشابهة أو المجاورة اللتين تولدان الصيغ التصويرية الأكثر تداولا في الخطاب النقدي والبلاغي المرتبط بالأدب، من قبيل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل.

وإذا كانت الصيغ البلاغية التي تميز الخطاب البليغ من الخطاب العادي، لا تقتصر على الصور المذكورة؛ فإن الخطاب النقدي في استخدامه لمصطلح الصورة، لم يتجاوز هذه الوجوه التي يراها أكثر أدبية وأقوى تأثيرا في المتلقي وأدل على الإبداع، لما ينطوي عليه تكوينها من سمة الخرق التي تحدث تباعدا بين المعنى الأول الحرفي والمعنى الثاني المجازي.

وإذا كان النقاد المحدثون يختلفون في تحديد مفهوم الصورة الأدبية، ويتفاوتون في ضبط ألوانها وأشكالها؛ فإن ذلك يؤول إلى علل جوهرية :

1- اختلاف تصور النقاد للتحليل البلاغي بين اتجاهين؛ أحدهما علمي ينزع إلى التقنين والتدقيق، والآخر أدبي ينزع إلى الحرية والرحابة. فالأول يرى في القواعد والقوانين والأبواب والخانات أساسا لبلورة مفهوم الصورة، بينما يرى الاتجاه الثاني في النص الأدبي من حيث هو تحقق إنساني، المجال الأرحب لمواكبة أفانين التصوير التي لا يمكن حصرها أو ضبطها على نحو هندسي.

2 اختلاف تصور النقاد حول طبيعة الحدود المتحكمة في ضبط الصورة؛ فبينما ينزع أصحاب الاتجاه البلاغي العلمي إلى التقيد بالحدود الثنائية المرسومة سلفا، من قبيل المشبه والمشبه به، والمستعار منه والمستعار له، وما شابه ذلك من ثنائيات الكناية والمجاز المرسل والمقابلة والتجانس والتورية وغيرها من الوجوه البلاغية، يحاول أصحاب الاتجاه الثاني توسيع هذه الحدود واستثمار علاقات جمالية أخرى تتسم بالرحابة والتعقيد؛ من قبيل علاقة العبارة اللغوية بسياق النص الأدبي الذي تقع فيه، وعلاقتها بسياق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، وعلاقتها بالمتلقي الذي يتفاعل بخبرته وثقافته وجهده في تشكيل الصور. هذه حدود لا ينبغي التغافل عنها في صياغة مفهوم الصورة الأدبية، وضبط أشكالها، ومواكبة تجلياتها في الأعمال الأدبية.

3- اختلاف تصور النقاد حول طبيعة الإمكانات النقدية والمبادئ المعتمدة في التحليل؛ فبينما يعتمد نقاد الاتجاه الأول على مبادئ وقواعد مقررة سلفا، يتجاوز نقاد الاتجاه الثاني تلك المبادئ بحثا عن أشكال تعبيرية وصيغ تصويرية غير مقننة، يسترشدون في تحليلاتهم بالذوق والخبرة والتمرس بقراءة الأعمال الأدبية والفنية وتجارب الحياة.

2

لاشك أن الصورة مبحث من مباحث البلاغة؛ فمعظم الأشكال والصيغ التصويرية تمثل المدونة الأساس التي يقوم عليها البحث البلاغي، غير أن ربط الصلة بين البلاغة وبين الأعمال الإبداعية المتحققة على نحو تتحول فيه إلى جهاز تفسيري وتقويمي، يمثل السبيل نحو فك قيود هذا المبحث وتوسيع دائرته الجمالية؛ فالبلاغي الذي يتوجه إلى عمل أدبي، يدرك أن له سياقا جنسيا ونوعيا، وأنه بناء متكامل، وحركة تتجسد في خلال عملية القراءة، وله إمكانات تعبيرية لغوية وبلاغية، ولا تكتمل أدبيته إلا بأن يعبر عن الإنسان بعمق وصدق.

والحق أن هذا التوجه البلاغي كفيل بإخراج مبحث الصورة من العمل التصنيفي الآلي الذي انخرط فيه البلاغيون التقليديون، إلى ميدان نقد النصوص؛ يشير **وليك ووارين**[1] إلى دراسة **هنري ويلز** Henry Wells (1924) حاول فيها أن يقدم تصنيفا للصورة الشعرية، استمده في الأساس من الأدب الإليزابيثي، وقد رتب الصور التي استقرأها وفق نظام يصعد من الصور ذات الطابع الحرفي إلى الصور الأكثر خيالا وانطباعية؛ وهذه الصور هي : الصورة الزخرفية، والصورة الخفية، والصورة العنيفة، والصورة الجذرية، والصورة الكثيفة، والصورة الموسَّعة، والصورة الوافرة. إن هذا التصنيف الذي أراده صاحبه ألا يقتصر على الشعر الإليزابيثي، يدل على أمرين هامين :

- الأمر الأول أن الصورة أصبحت أحد المصطلحات الأساس في النقد؛ فهي تصلح لتأمل طبيعة اللغة الشعرية وتطورها وملاحظة نوعية الخيال الشعري[2].

- الأمر الثاني أن الصورة ليست مبحثا مقننا ذا حدود حاسمة؛ إذ يمكن استقراء نماذج غير محددة من الصور تتفتق عنها الإبداعات الأدبية.

ويرتبط بفكرة لانهائية الإمكانات التصويرية التي يواجهها الناقد في الإبداع الأدبي، خروج الصورة عن حدود المجاز المقنن؛ فالصورة الموسعة المشار إليها أنفا، تعد على سبيل المثال أحد نماذج الصور التي لا تنطوي بالضرورة على مجاز مقنن واضح، على نحو ما نجد في هذا المثال من مسرحية ***ماكبث*** الذي أورده صاحبا ***نظرية الأدب***[3] :

يتكثف الضوء ، والغراب

ينطلق بجناحيه نحو الغابة المملوءة بغربان القيظ :

ومعالم نهار الخير تأخذ في التساقط والنعاس

---

[1] René Wellek And Austin Warren , Theory Of Literature ,Penguin Books. p. 200.

[2] نورمان فريدمان ، الصورة الفنية ، تقديم و ترجمة جابر عصفور ، مجلة : الأديب المعاصر ، بغداد ، عدد 16 ، 1976 (ص. 14-42)

[3] Ibid., p.203.

لا توجد في هذه السطور استعارة واضحة، ولكن هناك " **تفاصيل موحية وملموسة** "؛ يقدم لنا **شيكسبير** "إطارا مجازيا للجريمة" يتحول إلى صورة موسعة توازي الليل بالشيطان، والضوء بالخير. والصورة الموسعة على نحو ما جاء في تعريفها "هي تلك التي يفتح فيها كل لفظ أفقا واسعا للخيال، ويغير فيها كل لفظ تغييرا قويا اللفظ الآخر : إن "التفاعل" و "التداخل"، اللذين يمثلان- وفق النظرية الشعرية الحديثة شكلين أساسين في العمل الشعري، يحدثان بغنى وافر في الصورة الموسعة." [1]

إن غنى التفاصيل والتدقيق الملموس والتقديم الحسي، قد تصبح سمات الصورة الشعرية التي يختفي فيها المجاز المقنن؛ فحين يقول الشاعر ذو الرمة :

عشيـــة مـــا لي حيلـــة غير أنـــني بلقط الحصى و الخط في الترب مولـــع

أخط و أمـــحو الخـــط ثم أعيـــده بكفي و الغربان في الدار وقـــع

فإنه لا يستخدم أي نوع من أنواع المجاز التي قننتها البلاغة في أبوابها المعروفة؛ ولكن في البيتين تفاصيل موحية ووصف حسي ملموس، وكأن الشاعر يشكل ويرسم بواسطة اللغة إطارا مجازيا لحالته النفسية؛ فهو يوازي بين مشاعر العبثية والتشاؤم التي استولت عليه وبين الحركات الخارجية الملموسة. ولاشك أن الإيحاءات التي تجول بخاطر المتلقي، ترجع إلى هذه التفاصيل الحسية التي تعبر عن حالة نفسية مخصوصة؛ أي إنها تقيم علاقة بين تجربتين مختلفتين، حيث يسعى الشاعر ليس إلى نقل الواقع الخارجي، ولكن إلى إعادة تشكيله بوسائل أقرب إلى التجارب الواقعية؛ فوصفه التفصيلي لحركاته في فضاء ارتبط في تقاليد الشعر العربي بالرحيل والأسى والشوق، وإشارته إلى الغربان الواقعة بالدار، وصف واقعي لا ينطوي على أي انزياح بلاغي، غير أننا نقر جميعا بأنه وصف فني لا يخرج عن حدود الصورة الشعرية التي رصدها أحد الباحثين في قوله:

> إن مخاطبة الحواس، والتمرد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية، وفي الصور داخل البناء الشعري، والصورة أو الصور تكثيف هادف للانتشار، وبناء من

---

[1] Ibid.

عناصر قلقة تسعى إلى التوحد، وتوتر في الإدراك الفكري يخلف الانسجام.[1]

إن هذه الخصائص لا تعدمها كثير من الصور الشعرية التي لم تلجأ إلى الوسائل المجازية المقننة في التصوير؛ ومن أمثلتها التي سبق للنقاد النظر فيها وتحليلها، قول النابغة:

يقولـــون حصن ثم تأبى نفوسهم — وكيف بـــحصن و الجبال جنـــوح؟

ولم تلفظ الموتى القبور ولم تـــزُل — نجـــوم السمـــاء و الأديم صـــحيح ؟

فعما قلـــيل ثم آب نعيـــه — فظـــل ندي الـــحي و هـــو ينـــوح !

يصور **النابغة** تكذيب خبر موت "حصن" بحجة هذا السكون اللامبالي في الطبيعة التي يفترض في حال صحة الخبر أن تحدث انهيارات كونية مروعة[2]. والمهم أن المتلقي يقر بوجود صورة شعرية في هذه الأبيات على الرغم من أن الشاعر لم يستبدل شيئا بشيء ولم يشبه شيئا بشيء آخر؛ ولكنه بالتأكيد لجأ إلى وسائل أخرى من قبيل اكتشافه للعلاقة المفترضة بين الذات والطبيعة، أو حركة المشاعر الإنسانية وحركة الأشياء في العالم الطبيعي المحسوس. على هذا النحو يدمج الشاعر المجرد فيما هو حسي، ويقيم علاقة سببية مفترضة بين الموت وما يتبعه من شعور بالحزن وبين غضب الطبيعة وانهيار نظام الكون. وهو بذلك يسعى إلى توحيد الاختلاف وخلق الانسجام بواسطة عناصر متباينة.

إن الصورة الشعرية صيغة إبداعية يجسد بها الشاعر موقفا من مواقف الحياة؛ ولأجل ذلك كانت "إفرازا إنسانيا يتميز بتناقضات تكوينية وليست معادلة رياضية أو شكلا هندسيا."[3] وفي هذه الحال تضطلع ذاتية الناقد بدور مهم في ضبط حدود الصورة من غير أن يكون مطالبا بالتقنين الدقيق والحاسم، مادامت الصور الأدبية ليس لها شكل محدد أو صيغة مقننة. ولعل هذه الذاتية هي التي جعلت إ.إ **ريتشاردز** يقيِّم صورة **شيكسبير** في مسرحية **عطيل** :

---

[1] محمد حسن عبد الله ، الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ، 1981 ، (ص. 38)

[2] علي البطل ،الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها و تطورها ، دار الأندلس ، ط2 ، 1982 ، (ص.25)

[3] محمد أنقار ، صورة عطيل ،منشورات نادي الكتاب –كلية الآداب بتطوان ، ط1 ، 1999 (ص. 26)

و أغرقتني في الفقر حتى شفتي

ليس بالنظر إلى طبيعة العلاقة الاستعارية الموجودة بين الفقر والسيولة وهي علاقة ليس من السهولة تسويغها، ولكن بالرجوع إلى سياق النص حيث ترد الصورة حين يتهم **عطيل** **ديزدمونة** بالخيانة يقول ريتشاردز :

> وأنا أيضا لا أملك وسيلة للدفاع عن هذه الكلمة (أغرقتني) سوى هذه الحجة التي تبدو في واقع الأمر مقنعة كما هو الحال عليه في الضرورات الدرامية - وهي أن عطيل نفسه مضطرب بشكل رهيب، وأن الكلام جزء من "عاصفة الرعب والحنق" التي شنها على **ديزدمونة**، وأن الارتباك المؤقت للذهن يفضي إلى هذا الضرب من الكلام الذي تسيطر عليه صور لا تكون بالضرورة لائقة. ويمكننا القول إن **عطيل** غارق في هذه العاصفة، أنه يعرف ذلك.[1]

ومثل هذه الذاتية أيضا هي التي جعلت **ابن جني** يرى في الأبيات الآتية :

ولما قضينا من منى كل حاجـــة ومسح بالأركان من هو ماســـح

وشدت على دهم المهارى رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائــح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننـــا وسالت بأعناق المطي الأبـــاطـــح

ما لم يقو غيره من النقاد قبله على رؤيته، وإنما ذلك حسب تعبيره " لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق "[2]؛ فبلاغة الشعر تحوج القارئ بذل الجهد لاستخراج ما تضمره من إمكانات، ولم يركن ابن جني إلى القواعد والأبواب البلاغية في تحليله لهذه الأبيات، ولكنه آثر الانفتاح على سمات أخرى وإمكانات جديدة يكشف عنها الإبداع الشعري بمعينه الإنساني الذي لا يحد؛ على هذا النحو لم يحفل بالاستعارة التي تجتذب عادة بلاغيي القواعد، بل انغمس في الأبيات باحثا عن سر بلاغتها التي لم تشكل الاستعارة سوى أحد مكوناتها. وقد أمكنه هذا التفاعل

---

[1] I. A. Richards, The Philosophy Of Rhetoric , Oxford University Press , Inc. 1936 , pp.105-106.

[2] الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط3 ، ج1 ، (ص.218)

الذاتي مع الأبيات أن يستشرف حدا جديدا للصورة الشعرية، لا تذكره أبواب البلاغة المدرسية التي اعتمدت في الأساس على القواعد. لنحاول الوقوف على أهم ما ورد في تحليله :

> وذلك أن في قوله "كل حاجة" ما يفيد منه أهل النسيب والرقة، وذوو الأهواء والمقة ما لا يفيده غيرهم.. ألا ترى أن من حوائج منى أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه.. لأن منها التلاقي، ومنها التشاكي، ومنها التخلي .. وكأنه صانع عن هذا الموضع الذي أومأ إليه، وعقد الغرض عليه، بقوله :
>
> ومسح بالأركان من هو ماسح
>
> أي إنما كانت حوائجنا التي قضيناها .. من هذا النحو الذي هو مسح الأركان وما هو لاحق به، وجار في القربة من الله مجراه، أي لم يتعد هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح.
>
> وأما البيت الثاني فإن فيه :
>
> أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
>
> .. وذلك أنه لو قال : أخذنا في أحاديثنا.. لكان فيه معنى يكبره أهل النسيب.. وذلك أنهم قد شاع عنهم واتسع في محاوراتهم علو قدر الحديث بين الأليفين.. وذلك أن في قوله (أطراف الأحاديث) وحيا خفيا ورمزا حلوا، ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون.. من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح، وذلك أحلى وأدمث، وأغزل وأنسب..[1]

لا نجد في هذا التحليل أي ذكر للوسائل التصويرية المألوفة في كتب البلاغة؛ ومع هذا فنحن لا نتردد في وصفه بالتحليل البلاغي، مادمنا قد اتفقنا على أن البلاغة تتسع حدودها لرحابة الإبداع الأدبي الإنساني. وابن جني في تذوقه لهذه الأبيات، وقف على صيغ لغوية عارية عن المحسنات، ولكنها لا تعدم الوظيفة

---

[1] نفسه ، (ص. 218- 220)

البلاغية التي تتمثل في استعارة الشاعر لخطاب الغزل باعتباره سمة فنية وإنسانية؛ فالعلاقة التي تربط الأحبة وما ترسخه من تقاليد وسلوكات في الحياة الإنسانية، تصبح علامات في خطاب النسيب. على هذا النحو فإن بلاغة الصور الشعرية الآتية : " ولما قضينا من منى كل حاجة " و " أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا "، تتجلى في توظيفها لسمة الغزل واستثمار طاقاته التعبيرية والإيحائية. لقد تحول الغزل في هذه الأبيات إلى وسيلة بلاغية تعبيرية لتصوير موقف إنساني مخصوص يتسم بما تتسم به مواقف الصبابة من "التلاقي" و "التشاكي" و "التخلي"؛ فالقفول من مناسك الحج لحظة روحية وعاطفية سامية تلتقي في سماتها بلحظة الحب التي كثفها الشعراء في قصائد الغزل. وهنا أيضا يقيم الشاعر نوعا من المشاركة والتناظر بين تجربتين مختلفتين في الظاهر؛ إحداهما واقعية والأخرى فنية، وإن كانت في الأصل ذات وجود إنساني.

ولم يكن عبد **القاهر الجرجاني**[1] بعيدا عن ذاتيته في تحليله المسهب للأبيات المشار إليها؛ فهو لم يتقيد بالاستعارة، ولم يقتصر على الوصف أو الحكم، بل قدم قراءة بلاغية توخى فيها استخلاص ما يضمره التصوير الشعري من دلالات و قيم إنسانية، وفي كل ذلك كان يضع يده على الخطة البلاغية التي شكل بها الشاعر قصده. وفيما يأتي نحاول تحديد المرتكزات الأساس التي اعتمدها **عبد القاهر** في تحليله :

- لم يختزل ما نسميه "الصورة الشعرية" في صيغة بلاغية مقننة؛ فعبارة "ولما قضينا من منى كل حاجة" هي ضرب من التعبير الذي لا يخلو من وسيلة أسلوبية، وكذلك عبارة " ومسح بالأركان من هو ماسح". ففي العبارة الأولى أسلوب "العموم" وفي الثانية أسلوب "التنبيه" أو الإشارة.

- يرى عبد القاهر أن الطاقة الإيحائية والتكثيف الدلالي، من خصائص التصوير الشعري؛ على هذا النحو مضى يفسر ما يختزنه لفظ "الأطراف" من دلالات ويشع منه من قيم إنسانية مستثمرا السياق الثقافي الذي تشكلت فيه الصورة.

- تعد قراءة **عبد القاهر** للصورة الشعرية في الأبيات المذكورة، قراءة بلاغية بالمعنى الجمالي الإنساني الرحب. إنها قراءة لا تتوخى إبراز القاعدة أو التمثيل لها، بل تضيء الصورة في سياق تعبيرها عن القيم الإنسانية وفي سياق التأثير الذي تروم توصيله للمتلقي؛ على هذا النحو شكل المرح والنشاط والاغتباط قيما إنسانية

---

[1] أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بالقاهرة ، (ص. 21- 23)

سامية في الأبيات الثلاثة. إن الصورة الشعرية في هذا المثال، تتشكل بواسطة صيغ تعبيرية مختلفة تترابط لتوصيل قصد الشاعر.

3

لا تنحصر الصورة إذن في أشكال وأنواع بلاغية محددة، وإن كانت لها خصائص وسمات عامة يسترشد بها القارئ في تعرفها. وهذه الخصائص العامة لا تعني أنها تجري على مجموع صور الأجناس الأدبية؛ فحين اقترح **ستيفن أولمان** بعض السمات لتعرف الصورة، كان يدرك تماما أن مثل هذا العمل ليس حاسما، وأن هامش الذاتية يظل مفتوحا أمام الناقد، ولكن الذي لم يدركه بوعي نظري واضح، هو أن هذه السمات مستخلصة في الأصل من طبيعة التصوير الشعري على الرغم من أن كل الشواهد التي عرضها في دراساته هي صور نثرية مستمدة من الرواية الفرنسية وليست صورا شعرية بالمفهوم النوعي المخصوص. يقول :

> في واقع الأمر يمكن المرء أن يتعرف عادة صورة ما بواسطة بعض السمات المميزة : الجدة، والقوة التعبيرية، ووجود طابع حسي وتصويري؛ غير أنه لا يوجد حد حاسم لتعرف الصور وتمييزها عن غيرها من الوجوه البلاغية. إنه ينبغي لنا أن نسمح بهامش من الاستجابات الذاتية، وبوجود حالات الاختلاف.[1]

إن للجنس الأدبي بمكوناته المخصوصة وماهيته الجمالية وبلاغته النوعية، سلطة في تكييف الصور. وقد لا نختلف حول أن سمات من قبيل "الجدة" و "الطراوة" و "الطرافة" و "التألق" و "الإشعاع " و "الغرابة" و "الهزة" و "التأثير المكثف ".. ، هي سمات ذات ماهية جمالية شعرية أصلا؛ فالقارئ عادة ما يقولب الصيغ التصويرية في الشعر وفق مكونات هذا الجنس وطبيعته الجمالية؛ أي إن ضبط الصورة وتقييمها في الشعر، يخضعان لتنظيمه الشكلي الصارم وطبيعة لغته المركزة وإيحاءات ألفاظه، في حين يقتضي تحديد وتقييم الصورة في النثر الروائي على سبيل المثال مراعاة مكونات هذا الجنس الأدبي وماهيته الجمالية؛ من قبيل السرد الممتد والدرامية والدينامية والتوتر.

---

[1] Style in The French Novel, P. 213.

وواضح أن **أولمان** الذي كرس جهوده الأسلوبية لدراسة النثر الروائي الفرنسي، لم يقدم لنا سمات نوعية للصورة الروائية بقدر ما اكتفى بترديد سمات للصورة في ماهيتها الجمالية الشعرية؛ والدليل على ذلك أنه حصر مفهوم الصورة في الأنواع البلاغية المجازية التي تحقق الانزياح، ولم يتعامل مع الإمكانيات التصويرية الأخرى التي تتيحها اللغة.

ولعل مقاربة النثر الروائي بمفهوم بلاغي رحب يتجاوز الحدود والوظائف الضيقة، أن يوسع مبحث الصورة ويشكل سماتها وفق بلاغة هذا الجنس الأدبي الذي يفترض أن تخضع فيه العبارة اللغوية لمكونات سردية ونصية ولغوية وبلاغية. يقول **محمد أنقار** في سياق رصده لحدود ما يسميه بالصورة الروائية :

> في حالة الرواية مثلا، تذعن العبارة اللغوية أولا لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد، ثم للمكونات النصية، ثانيا، بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف ودينامية على أساس أن تدخل في وشيج مندغم في مرحلة ثالثة- مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز.. ويستلزم في مرتبة رابعة استحضار جميع الوظائف التي يمكن أن تقوم بها اللغة من حيث هي لغة، من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم وتمثيل، قبل استدعاء الطاقات البلاغية التداولية، أو ما يعرف بالصور البلاغية.[1]

يفترض هذا الرأي أن الصورة الروائية قد تكون استعارة أو تشبيها أو أي نوع من أنواع المجاز السردي التي نستطيع بسهولة ضبطها وفق القوانين المحددة لها سلفا، وقد تكون " مقطعا سرديا "، جملة أو فقرة تقريرية عارية عن المحسنات أو تتخللها بعض المجازات الميتة؛ في هذه الحال يواجه الناقد الصعوبة الحقيقية، حيث يتعين عليه أن يحلل الصورة ويتذوقها ضمن علاقات جمالية واسعة ومعقدة؛ فالوظائف الجمالية للصور الروائية لا تعاين بالنظر إلى علاقات المشابهة والمجاورة، من هنا فإن سمتي " الجدة " و" قوة التعبير" لا تفيدان كثيرا في تقييم الصورة في الرواية، مادام تذوقها يقتضي من المتلقي تحليلها ضمن سياقات كلية؛ أي إنه في تقييمه لصورة روائية معينة، لن يكتفي برصد العلاقة الجزئية بين طرفي الصورة واستنطاق دلالاتها على نحو ما يصنع عندما يواجه الصور الشعرية، بل

---

[1] بناء الصورة في الرواية الاستعمارية ، (ص. 16)

إنه سيعمد إلى ربط تلك الصورة بتفاصيل النص ومكوناته النوعية. وبناء على هذا فإن القوة التعبيرية لصورة روائية، لا تستمدها من علاقاتها الذاتية ولكن من وظائفها الجمالية ضمن المجرى التخييلي للنص الروائي باعتباره سياقا مخصوصا من الشخصيات والأحداث والفضاءات.

تقتضي بلاغة النثر الروائي القول إن الطاقة التعبيرية للصور الروائية تكمن في أنها " تفصيلات تكوينية يتحتم أن تتعالق بـ "انسجام" مع سائر تفصيلات النص ذي التحبيك الجيد "[1]؛ على هذا النحو فإن الصور الروائية تتمثل في مجموعة من الأوصاف والنعوت والكلمات والتفاصيل والمحسنات ومطلق الإمكانات التعبيرية التي ينبغي معاينتها في ترابطها بسياقيها النصي والجنسي؛ فهذه الصور تندغم في مكونات النص الجمالية والدلالية، وتسهم في تكوين العمل الروائي. إنها لا تنفصل عن البناء الممتد والمتوتر للرواية.

4

تلتقي الصورة النثرية الروائية في حدودها العامة مع الصورة الشعرية ومطلق الصور؛ فهي إفراز خيالي وتشكيل للواقع، وهيئة ذات طابع حسي وذهني تضطلع بوظائف جمالية ونفسية واجتماعية[2]. غير أنها مع ذلك ذات ماهية جمالية متميزة تستمدها من حقل الجنس الروائي الذي تنتمي إليه، ومن طبيعة النص المخصوص الذي تقع فيه. من هنا ضرورة التفريق بين التصوير الشعري والتصوير النثري؛ هذا التساؤل المهم يبدو أنه لم يشغل نقادنا القدماء[3]، ولم يتبلور في النقد الأدبي الحديث الذي يبدو أنه انشغل بالصورة الشعرية ولم ير في النثر مجالا للتصوير، وحتى بعض النقاد الذين أشاروا من قريب أو بعيد إلى الصورة في السرد وحددوا وظائفها، لم يحصل لديهم وعي نقدي بحدودها من حيث هي أداة تحليلية ومفهوم يسهم في صياغة خطاب نقدي حول الصورة.

والحق أن الرواية لم تعالج باعتبارها " كتلة من الصور الروائية بالمفهوم البلاغي المتكامل للصورة السردية "[4]؛ أي إن التوجه الذي سارت فيه الدراسات

---

[1] محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد و الإبداع، مجلة فصول القاهرية، العدد 4، 1993، (ص. 47)

[2] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، (ص. 13-15)

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار المعارف، 1980، (ص. 324)

[4] محمد أنقار، الصورة بين النقد و الإبداع، (ص. 41)

النقدية والأسلوبية الحديثة، لم يحاول أن يتعامل مع الصورة في النثر الروائي باعتبارها " مقطعا سرديا " لا يجوز تحليل مكوناته البنائية واللغوية والبلاغية منفصلة؛ فدراسة البناء الهيكلي (الشخصية والحبكة والزمان والمكان والرؤية السردية..) لنص روائي، في انفصال عن النظر إلى المحسنات البلاغية (الاستعارة والتشبيه والكناية..) أو العكس، يعد توجها ناقصا لا يمتثل لماهية الصورة الروائية.

ولعل ما كان ينقص مشروع **أولمان** في تعامله مع صور النثر الروائي، هو فصله للصور المجازية عن باقي صور النص الروائي؛ فهو لم يعمد في تحليله للمحسنات البلاغية إلى ربطها بصور المكونات البنائية والسمات النوعية للسرد الروائي. لقد ظل تحليله للصور الروائية في معظم الأحيان يرصد المجازات ويستنطق وظائفها الجمالية على نحو لا نملك الإقرار معه بأنها وظائف جمالية نوعية مستمدة من بلاغة الجنس الروائي. باختصار، إن تحليل **أولمان** للصورة في الرواية لم يتجاوز إجراءات تحليل الصورة الشعرية إلا في حالات نادرة، كتحليله لصور الضوء في رواية ***الغريب*** **لألبير كامو** حيث اضطلعت بتسويغ الفعل السردي؛ ذلك أن جريمة قتل **ميرسول** **للعربي** لم تكن لتكتسي صفة الإقناع لولا جملة من الاستعارات التي صورت حالة الهذيان والاضطراب التي ألمت بعقل البطل، وقد كان مهد الكاتب منذ بداية الرواية لحساسية **ميرسول** نحو الضوء؛ فالصور التمهيدية شخصت الحرارة كأنها قوة هدامة، وهو ما جعلها تقوم في اللحظة الحاسمة من الرواية بوظيفة حيوية:

> سحب **العربي** سكينه التي عرضها أمامي في الشمس. ولطخ النورُ القصدير، فكان كشفرة طويلة لماعة تضربني في الجبين ولم أكن أحس بعد إلا صنوج الشمس على جبيني.. وكان هذا السيف الملتهب يقرض أهدابي وينقب عيني المتألمتين. إذ ذاك ترنح كل شيء.[1]

نستطيع القول إن **أولمان** في ربطه بين الاستعارات والشخصية والحدث السرديين قد وضع يده في هذا التحليل على بعض إجراءات تحليل الصورة الروائية التي قلنا إنها لا تنحصر في المحسنات البلاغية ولا تنفصل عن السياق الكلي للعمل الروائي.

[1] ستيفن أولمان ، الصورة في الرواية ، (ص. 255- 257) و راجع أيضا : الغريب ، ضمن قصص كامو ، ترجمة عايدة مطرجي ادريسي ، دار الآداب ، بيروت. 1957. ص. 204-205 .

ولأجل توضيح الفرق بين ماهية الصورة الشعرية وماهية الصورة السردية الروائية في التحليل النقدي، نقارن بين نموذجين تحليليين؛ أحدهما **لعبد القادر القط** في تحليل صورة شعرية **لعلي محمود طه**، والثاني **لمحمد أنقار** في تحليل صورة روائية **لنجيب محفوظ** من روايته ***اللص و الكلاب***.

يقول **عبد القادر القط** محللا الصورة الشعرية الآتية:

قف من الليــــل مصغيا و العباب	وتأمل في المزبــــدات الغضـــاب
صاعدات تلوك في شدقها الصخر	وترمي بــــه صدور الشعـــاب
هابطات تئـــن في قبضـــة الريح	وترغي على الصخور الصـــلاب

.. فقد صور الأمواج في بيت على نحو طريف، كأنها وحش هائل يلوك في شدقه الصخر، ثم عاد في بيت تال فصورها مقهورة تئن في قبضة الريح وقد استحال ما كان فكا رهيبا إلى مجرد "رغو" وفقاقيع. ولاشك أن الصورة بما فيها من ربط جديد بين الواقع والخيال ومن حركة ومقابلة سريعة تقدم نموذجا أكثر اكتمالا للتجسيم [1].

يستطيع محلل الصورة الشعرية أن يضع يده على بلاغتها ويستخلص جمالياتها ويستنطق دلالاتها من دون أن يتجاوز علاقات أطرافها وأفقها الذاتي، مادام تحقق وظائفها الجمالية يرتبط في الأساس بخصائص تعود إليها في ذاتها؛ فسمات من قبيل الطرافة والابتكار والأصالة والذاتية قابلة لكي تسبر في الدائرة الضيقة التي تفسحها العلاقة بين المشبه والمشبه به أوالمستعار والمستعار له. على هذا النحو فإن محلل الصور الشعرية لا يخرج عن طاقات اللغة وإمكاناتها. إن الصورة في الشعر كما يحددها **عبد القادر** القط هي :

" الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد

[1] الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، (ص. 419)

والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية.

ومع أن الصورة الروائية تنبني على الإمكانات اللغوية ذاتها التي تنسج منها الصورة الشعرية، إلا أنها تتجاوز مكونات البناء اللغوي إلى سائر مكونات العمل الروائي الجنسية والنصية. فاللغة وإن كانت هي المادة التي يصوغ منها الروائي صوره الروائية، إلا أن النظر إلى هذه اللغة ينبغي أن يذعن لمعيار بلاغة النثر التي تقضي بأن الصور الروائية تكتسب قيمتها من وظائفها داخل النص وتعالقها مع باقي مكوناته. بهذا المعيار تغدو العبارة الاستهلالية في رواية اللص والكلاب : "مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن في الجو غبار خانق وحر لا يطاق"، صورة روائية على الرغم من ضعف طاقتها المجازية وابتذالها وتآكل الاستعمال لها؛ فقد أظهر تحليل **محمد أنقار** أن هذه العبارة ينبغي أن تقرأ في علاقاتها بسائر مكونات النص الخاضعة بطبيعتها للبناء المتوتر الممتد، الذي يميز الجنس الروائي، وقد انتهى تحليله إلى الكشف عن وظيفتها البنائية وإسهامها في تصوير القيم الإنسانية. إن معنى الحرية المكدرة الذي عبرت عنه هذه العبارة، تجلى في أرجاء النص برمته.

إن فضاء حرية سعيد مهران يكتنف كل صورة من صور النص، يكتنز بالأسماء والانفعالات، ويدخل في تكوين كل جملة. إنها حرية مشبعة بمخلفات الماضي، ومرتبطة بشخصيات خائنة، ومواقف مشوبة بالتوتر .. هي حرية تنغصها الرغبة في الانتقام المجهض، ومع ذلك، فإن صورة الفضاء ليست قاتمة تماما : ففيه الشيخ الجنيدي .. وفيه نور المخلصة الأبدية.. وفيه أصدقاء أوفياء..[1]

---

[1] محمد أنقار ، الصورة بين النقد و الإبداع ، (ص. 46)

5

إذا كان نقد الصورة الشعرية قد رسخ عبر تاريخ ممارسته التحليلية والتقويمية الطويلة تقاليد وإجراءات منهجية متنوعة، فإن نقد الصورة السردية الروائية والقصصية، لا تزال اجتهاداته النظرية وتحليلاته التطبيقية تتحرك في دائرة ضيقة[1]. وقد اتضح في كثير من الأحيان، أن الصورة في النثر كلما اجتذبت النقاد لمقاربتها، كشفت عجزهم عن ضبطها في أصولها النوعية وامتداداتها النصية[2]. على هذا النحو تظل " الصورة " في معظم الكتابات النقدية الحديثة، مفهوما مصطبغا بقواعد البلاغة وسمات الشعر، ولعله لم يحن بعد أوان اكتسابها لهوية جنسية روائية وقصصية.

---

[1] لا أعرف ناقدا عربيا - باستثناء محمد أنقار - صدر في قراءة النثر السردي عن وعي نقدي بمعيار الصورة السردية ؛ لقد كشفت تنظيرات محمد أنقار و تطبيقاته في حقل الرواية و القصة و المسرح عن تصور واضح لهذا الإشكال الذي ظل حتى الآن لا يجد تجاوبا نقديا صريحا في الحقل الأدبي المغربي ، و يرجع ذلك في تقديري على الأقل - إلى الاعتماد الكلي لهذا النقد في تطوير نفسه على التصورات الغربية ، و يكاد يغفل الاجتهادات التي تتبلور داخل الثقافة النقدية المغربية و العربية.

[2] أود في هذا المقام الإشارة إلى دراستين : الأولى لصاحبها "نعيم عطية " بعنوان : " الصورة الفنية في قصص إدوارد الخراط " المنشورة بمجلة الكاتب المصرية ، عدد 187 ، 1976. و الثانية ل " جواد بنيس " بعنوان : " تقنية الصورة عند محمد برادة : نموذج الضوء الهارب " المنشورة ضمن كتاب ، الرواية المغربية و أسئلة الحداثة (وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات) ط1 ، 1996 . دار الثقافة ، الدار البيضاء.

و على الرغم من أن الدراسة الأولى لم تتقيد بالحدود الضيقة لمفهوم الصورة ، إلا أن المعيار الذي اعتمده الباحث في اصطفائه للصور و المتمثل في ضرورة أن تعبر عن ذاتية الشخصية ، يعد معيارا قاصرا و غير نوعي ؛ إضافة إلى أن التسميات التي أطلقها على أنماط الصور مستمدة من المذاهب الفنية (الصورة التعبيرية و الصورة السيريالية و الصورة الواقعية السحرية..) و ليس من سياق النص.

أما الدراسة الثانية فقد حددت الصورة في " الأوصاف و النعوت التي تكون صورة الشخصيات " ، و قد استبعد الباحث من مفهومه ل" صورة الشخصية " الأفعال و الأفكار و الخواطر.. و بذلك ظلت الصورة عنده لا تتعدى معنى " البورتريه " portrait في اللغة الفرنسية. و الغريب أنه يفصل بين صورة الشخصية و صورة الإنسان ، و يقول إن الإجابة عن ماهية هذه الصورة الأخيرة " يقتضي فهما حقيقيا للأحداث و الشخصيات و للعلاقة بينهما " ، و كأن الصورة الأولى لا علاقة لها بمكونات النص و لا تساهم في بناء صورة الإنسان. على هذا النحو نعني صورة الشخصية مجموع الأوصاف الخارجية التي ينعت بها الكاتب شخصياته ، بينما تعني " صورة الإنسان " الدلالة الكلية التي تترجمها كل شخصية من شخصيات الرواية. و في النهاية يمكن ، حسب تصور الباحث ، تحليل الصورة الوصفية منفصلة عن سياق النص !

الفهـــــرست